

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**LA OBRA DE MARIANNE MOORE: PARADIGMA DE
UNA POÉTICA FEMENINA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Eulalia Cecilia Piñero Gil

Bajo la dirección de la doctora

M^a Concepción Lozano Mantecón

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-364-5

© Eulalia Cecilia Piñero Gil, 1995

LA OBRA DE MARIANNE MOORE:
PARADIGMA DE UNA POÉTICA
FEMENINA

Eulalia Cecilia Piñero Gil

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Da
María Lozano Mantecón.

Departamento de Filología Inglesa.
Facultad de Filología.

Universidad Complutense de Madrid,
1995.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Dña. María Lozano Mantecón por brindarme la idea primigenia de esta tesis doctoral y por sus valiosos consejos que la dirigieron e iluminaron en su desarrollo. Al Dr. Antonio Ballesteros González por la lectura cuidadosa de los primeros manuscritos.

Asimismo, agradezco profundamente las facilidades que me ofreció el personal investigador de la Biblioteca y Museo Rosenbach de Filadelfia que en todo momento tuvo la amabilidad de proporcionarme el material del archivo personal de Marianne Moore con una dedicación elogiabile. Sin esta colaboración, la presente obra no habría sido posible. Vaya desde estas páginas mi más sincero reconocimiento a su valiosa aportación profesional.

A mis padres que sembraron en mí, desde la infancia, el amor a la música y la poesía.

A mi esposo Mariano Baselga por su generosidad, sensibilidad e inestimable colaboración en las delicadas labores de edición, revisión e impresión de todas estas páginas.

*You do not seem to realise that beauty is a liability rather than
an asset—that in view of the fact that spirit creates form
we are justified in supposing
that you must have brains.*

Marianne Moore. "Roses Only", 1917.

**ÍNDICE DE LA TESIS DOCTORAL: «LA OBRA DE MARIANNE MOORE:
PARADIGMA DE UNA POÉTICA FEMENINA»**

Agradecimientos	ii
Dedicatoria	iii
ÍNDICE	iv
 INTRODUCCIÓN	 1
 1. CAPÍTULO I : PANORAMA CRÍTICO SOBRE LA POETA NORTEAMERICANA MARIANNE MOORE.	
1.1. Valoraciones emitidas por otros poetas contemporáneos	10
1.2. Valoración de la poesía de Marianne Moore por los	
"New Critics": la creación de un mito excéntrico . . .	27
1.3. El desolador panorama crítico de los años 60 y 70 . .	33
1.4. La crítica sobre Marianne Moore en los años 70, 80	
y 90: el redescubrimiento	39
1.5. La crítica feminista: un ámbito de encuentro y	
desencuentro	57
Notas al capítulo I	79

2. CAPÍTULO II: LOS INICIOS DE UNA IDIOSINCRASIA POÉTICA FEMENINA.

2.1. Marco teórico para el estudio de la poesía de Marianne Moore	86
2.2. La génesis de una voz poética femenina: la etapa de Bryn Mawr	100
2.3. "La creación y la destrucción son actos simultáneos": el surgimiento de una poética divergente	134
Notas al capítulo II	176

3. CAPÍTULO III: EL DESARROLLO DE UNA RESISTENCIA CULTURAL.

3.1. El arte del buen citar o la poeta como " <i>bricoleuse</i> "	183
3.2. "Imaginary gardens with real toads in them": la anti-espejularidad del jardín zoológico de Marianne Moore	276
3.3. El verso silábico de Marianne Moore: un paradigma de alienación	338
Notas al capítulo III	355

4. CAPÍTULO IV: LAS POSTRIMERÍAS DE UNA CARRERA LITERARIA.

4.1. La visión femenina de la guerra: "The War Poems" . .	369
4.2. El ocaso de una maestra del verso: "The Magician's Retreat"	398
Notas al capítulo IV	442

CONCLUSIONES	447
------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Marianne Moore	462
Obras generales y crítica sobre la autora	463

INTRODUCCIÓN

En la presente tesis doctoral nos proponemos demostrar que la obra de la poeta norteamericana Marianne Moore adquiere una relevancia significativa dentro del modernismo una vez que se revela que su pretendida infranqueabilidad interpretativa es el fruto de una actitud poética rupturista que pone de manifiesto su resistencia a adaptarse a una concepción tradicional y canónica de la poesía. En nuestra opinión, la poesía de Moore alcanza un sentido interpretativo coherente cuando se lee desde postulados hermenéuticos feministas, puesto que éstos ayudan a desvelar la profundidad de la revolución poética que Moore estaba fraguando a principios del siglo XX. Así pues, uno de los propósitos primordiales de este estudio es el de mostrar que las características fundamentales de la obra mooreiana parten y se imbrican dentro de la clara asunción de ser una mujer escritora y de las implicaciones estéticas que de ello se derivaban en un mundo literario representado y dominado, casi exclusivamente, por escritores. Creemos, además, que el estudio del corpus poético de Moore, desde sus postulados de radicalidad y experimentación, pone de manifiesto, de alguna manera, un modernismo femenino alternativo que amplía los horizontes que se han propuesto, hasta el momento, sobre el concepto de modernidad y sus repercusiones en las postrimerías del presente "*fin de siècle*".

Por tanto, nuestro estudio presenta, en el transcurso del primer capítulo, una necesaria revisión de la crítica que se ha vertido sobre la obra de Moore que revela la falta de acercamientos que analizaran en profundidad las implicaciones estéticas de los poemas, prácticamente, hasta la década de los años ochenta. Esta incapacidad de interpretar una voz poética nueva, radicalmente diferente ha impedido que se haya logrado elaborar una exégesis que imbrique todos los elementos de la poética mooreiana que resultan en apariencia inconexos, en pos de una interpretación orgánica de los mismos. Estos intentos fallidos de definir la poética mooreiana tienen su origen en que las ideologías de los críticos que se acercaban a la obra de la poeta chocaban con la ambigüedad, la paradoja, la contradicción, la ilusión y la magia de los versos mooreianos que, a juicio de los comentarios de estos estudiosos, convertían la obra de esta artista en una suerte de laberinto inextricable. La epistemología femenina de Moore despistaba a los "New Critics" porque la escritora ya anunciaba en sus poemas la disolución y la crisis del pensamiento racional en pos de una poética donde la verdad es una ilusión que se manifiesta evasiva, múltiple y sobre todo polifónica.

Ahora bien, dentro del devenir crítico sí se revela que la única aproximación que, en nuestra opinión, ha sabido ofrecer una respuesta coherente y ha resuelto, hasta el momento, algunos de los complejos enigmas de la obra de Moore es la crítica

feminista. Además, este acercamiento ha abierto vías de investigación sugerentes que invitan a realizar sucesivos estudios sobre el modernismo femenino.

En el capítulo segundo exponemos las razones que nos han llevado a utilizar el marco teórico feminista para acercarnos a la obra de Moore movidos fundamentalmente por la convicción de que es la aproximación crítica que puede ayudar de manera más efectiva a desvelar y explicar los experimentos verbales que Marianne Moore estaba llevando a cabo en sus poemas.

En este sentido, estamos convencidos de que Moore vertebró su obra poética con la asombrosa lucidez de que escribir significaba transformar su experiencia vital en palabras y esa experiencia estaba presidida por la realidad innegable de que ser mujer escritora significaba apropiarse de un lenguaje y una tradición en la que las mujeres no habían tenido voz propia. Ahora bien, Moore no fundamentó su devenir poético en la elaboración de una estereotípica poesía confesional y quizás por esta razón su obra no ha recibido una atención crítica relevante. Así pues, uno de los motivos primordiales que han inspirado el presente estudio es el de mostrar en qué manera Moore construyó su peculiar poética femenina alejándose de conceptos estereotipados sobre la mujer y, en especial, de todo aquello que se refiriera a su victimización. Es decir, Moore cree en una poética generadora de significados que expresen su propia experiencia de ser mujer escritora desde unos postulados

experimentadores y rupturistas. Es pues, un concepto de poética activa que se valida a través de la transformación radical de los mecanismos retóricos del lenguaje.

Dentro de la asunción de los postulados hermenéuticos feministas no nos hemos decantado por ninguna de las dos escuelas principales —la anglonorteamericana y la francesa— porque ambas, con sus peculiaridades, confluyen en un marco general que, en nuestra opinión, enriquece nuestro análisis de la obra de Marianne Moore. Por un lado, la crítica feminista anglonorteamericana se centra en la imagen que se proyecta de la mujer en los textos, los estereotipos y el concepto del género ("*gender*") como un determinante empleado en la descripción cultural sobre la identidad sexual. Así pues, la crítica anglonorteamericana estudia el lenguaje desde posiciones externas o empíricas. Por otro lado, la crítica feminista francesa ha seguido planteamientos postestructurales en sus postulados sobre la desaparición del autor y la escritura teleológica. De esta manera, las feministas francesas se han centrado en el estudio exclusivo del lenguaje en aspectos concretos como el sujeto, la realidad, la identidad y el significado. Ambos acercamientos nos parecen enriquecedores y complementarios para elaborar un estudio sobre la poética de Moore, puesto que las características formales de su obra hacen difícil el aplicar supuestos teóricos férreos dado el carácter aleatorio, contradictorio, anti-confesional y anti-conclusivo de su poesía que, de alguna forma,

predetermina que ninguna lectura pueda ser absolutamente precisa, ya que como ella misma decía "illusion is more precise than precision".

El corpus poético que hemos elegido para este estudio es bastante amplio en el tiempo si tenemos en cuenta que hemos intentado presentar, a través de una cuidadosa selección de los poemas más significativos, el desarrollo de una carrera artística ciertamente dilatada que se proyecta desde sus inicios en 1907, hasta su última obra en 1970. Ahora bien, en esta selección ha primado un interés por escoger aquellas obras en las que, de alguna forma, Moore articula su visión femenina de la cultura y la historia.

Igualmente, hemos incorporado poemas, a nuestro juicio trascendentales, que no forman parte de los *Complete Poems* (1984) porque, a pesar de lo ambicioso del título, esta edición es a todas luces incompleta, al no incluir alrededor de setenta poemas de la autora. De hecho, no contamos hasta el momento con ninguna edición que haya compilado todo el corpus poético de Moore. Los motivos de la ausencia de una edición verdaderamente completa son muy variados y tienen que ver, en algunos casos, con los avatares del mundo de las publicaciones y, en los menos, con el proceso selectivo que fue haciendo la autora para las sucesivas ediciones de su obra. La incorporación de estos valiosos poemas a este estudio ha sido posible gracias al escrupuloso cuidado que mantuvo Moore con todo el material que conformaba su obra en

cuanto al proceso creativo. La escritora atesoró este patrimonio intelectual en el transcurso de su vida y hoy día se conserva en el Museo y Biblioteca Rosenbach de Filadelfia. No obstante, los poemas manuscritos o las primeras ediciones en revistas universitarias, como *Typyn O'Bob* y *The Lantern*, que hemos consultado no constituyen el único corpus que hemos manejado a lo largo de este estudio. A este respecto, hemos de señalar que hay otra gran fuente de información en la obra prosística de Moore —*Complete Prose*— constituida fundamentalmente por ensayos críticos que la escritora elaboró hasta fechas cercanas a su fallecimiento y que aportan unos datos complementarios y enriquecedores sobre su quehacer estético. Esta colección de ensayos críticos es muy importante en el contexto de la poética modernista por cuanto significa una versión *sui generis* de las bases estéticas de dicho movimiento artístico. De igual forma, entendemos que el material que Moore guardó celosamente durante su vida literaria —cartas, cuadernos de notas, láminas, borradores, dibujos, recortes, entrevistas, postales, fotos, recuerdos— es un testimonio imprescindible para el seguimiento de su devenir creativo y, por tanto, hemos intentado incorporarlo a este estudio en la medida en que nos ha sido posible.

Hemos trazado una evolución cronológica de la obra mooreiana por razones que responden a la consideración esencial de que Moore fue una artista que desde sus inicios se mostró particularmente crítica con la tradición, poniendo de manifiesto

una originalidad e innovación sorprendentes. El seguimiento de su trayectoria poética nos muestra la paulatina incorporación y experimentación con los elementos formales más relevantes de su poética femenina. Es ése, precisamente, el propósito de los epígrafes del capítulo segundo que estudian en detalle los primeros pasos artísticos de la idiosincrasia poética de Moore, desde el aislamiento y la originalidad más absolutas de Bryn Mawr y Carlisle hasta su llegada a Nueva York y la consiguiente inmersión en un mundo distinto de oportunidades y experiencias artísticas sumamente enriquecedoras. Este cambio de residencia se vio reflejado en la asombrosa apertura de sus poemas en cuanto a la longitud, los objetos, las experiencias y la complejidad discursiva.

La parte final del capítulo segundo se propone reflejar la lucha poética que Moore mantuvo en el contexto de la crítica conservadora y, hasta cierto punto, misógina, que la llevó a publicar en las revistas que divulgaban las obras de la *avant-garde* más alternativa y radical del momento —*Poetry* y *The Egoist*. Desde estas páginas, Moore dirigió sus diatribas más amargas en un buen número de poemas que escribió contra la tradicionalidad, el inmovilismo y la institucionalización conservadora de la crítica.

A lo largo del capítulo tercero, trazamos las pautas de lo que denominamos "el desarrollo de una resistencia cultural" en tres epígrafes que representan los ejes formales y temáticos a

partir de los que Moore articula su poesía más radical, brillante y vistuosística. Nos referimos a su peculiar uso rupturista y marginal de la técnica del "*collage*", la constante presencia del mundo animal y el verso silábico. Estos tres aspectos ponen de relieve la clara y radical diferencia de la poesía de Moore si se compara con la de Eliot, Pound o Williams. Y son precisamente estas tres características las que articulan su pertinaz resistencia al canon modernista que estaban fraguando las voces más reconocidas, a la vez que la poeta elaboraba un lenguaje femenino. Este período de máxima experimentación marca la cúspide de la poesía mooreiana y cubre las dos décadas previas a la Segunda Guerra Mundial (1921-1936).

En el capítulo cuarto y último desarrollamos lo que consideramos las postrimerías de su carrera literaria que se inician con los poemas escritos con motivo de la Segunda Guerra Mundial y abarca hasta dos años antes de su fallecimiento en 1972. Con el acercamiento a este último período de la carrera literaria de Moore queremos demostrar que la poeta siguió manteniendo sus inquietudes estéticas y sociales con la misma vitalidad de su juventud, a pesar de que el reconocimiento público desvió, en muchas ocasiones, su poesía al adoptar características programáticas. Sin embargo, el lenguaje femenino que Moore desarrolló de manera brillante en los años veinte y treinta todavía conservaba su frescura durante el ocaso de su carrera literaria, como podemos comprobar en las sucesivas

revisiones de "Poetry". Este poema es una especie de manifiesto poético que recoge a lo largo de los años la evolución experimental que Moore desarrolló y se convierte en un testimonio a modo de palimpsesto de las continuas transformaciones que se operaron en la retórica femenina de Marianne Moore.

Finalmente, hemos de señalar que nuestra intención a lo largo de ese estudio ha sido la de poner de manifiesto el carácter evasivo, casi mágico, que Moore mantuvo no sólo en su poesía, sino también en la imagen que de sí misma presentó a la sociedad. Su pasión por las máscaras y los disfraces se pone de manifiesto en sus enigmáticos poemas metamórficos —"Black Earth", "Old Tiger"— donde la voz poética habla desde la piel de un animal o bien desde el famoso atuendo de la capa y el tricornio con el que se presentó ante la opinión pública en las últimas décadas de su carrera. Ambas personificaciones evidencian un deliberado auto-exilio femenino e irónico que pone de manifiesto la decisión voluntaria de no participar en la construcción patriarcal de la historia y la de elaborar, a través de su poesía, una historia natural alternativa que ella misma describió en su obra "Poetry", como "imaginary gardens with real toads in them".

CAPÍTULO I

PANORAMA CRÍTICO SOBRE LA POETA NORTEAMERICANA MARIANNE MOORE

1.1. VALORACIONES EMITIDAS POR OTROS POETAS CONTEMPORÁNEOS.

El panorama crítico sobre la obra poética de la escritora norteamericana Marianne Moore tiene que detenerse necesariamente en los juicios de valor que sobre su poesía emitieron otros poetas de su época. Tanto Moore como el resto de los escritores del llamado modernismo norteamericano ejercían la crítica mutua como estímulo para seguir con el proceso creativo de la escritura. Además, la ruptura que planteaba la poética de estos escritores con los postulados románticos encontraba en los manifiestos críticos un vehículo idóneo que fluía a ambos lados del Atlántico y que en cierto modo preparaba el clima ideológico para la recepción de sus obras. En el caso de Moore, el ejercicio de la crítica tanto como su lectura tuvieron un resultado trascendental en toda la eclosión de su poesía. A este respecto, y con motivo de su reseña crítica sobre *The Sacred Wood* (1920) de T.S. Eliot, Moore reconoce que su propia obra se ha inspirado en Eliot al escribir lo siguiente:

The connection between criticism and creation is close; criticism naturally deals with creation but it is equally true that criticism inspires creation. A genuine achievement in criticism is an achievement in creation; as Mr. Eliot says, "It is to be expected that the critic and the creative artist should frequently be the same person."¹

El efecto que producía el constante intercambio de crítica, ya fuera en las revistas de vanguardia de la época o simplemente por medio de la correspondencia habitual que mantenía Moore con sus coetáneos, era el de conservar un sentido de unidad que se traslucía en el interés que mostraban unos escritores por otros.² A través de la lectura de este flujo de opiniones podemos afirmar que Moore despertó un interés inmediato en la comunidad de literatos que de una forma u otra reconocían, en general, que Moore era una poeta innovadora, seria, observadora, y de una técnica impecable que planteaba serias dificultades interpretativas. De igual manera, el conjunto de opiniones de los coetáneos de Moore es de singular importancia por cuanto crearon una imagen determinada de la poeta que se fue convirtiendo en un conjunto de mitos que se realimentaron con el paso del tiempo. La repetición de los mismos fue sumiendo la poesía de Moore en un olvido, quizás patrocinado, que derivó en los años sesenta en el casi absoluto desconocimiento de los mismos textos. Este estado de cosas justifica la necesidad de releer esas primeras aproximaciones que marcaron la pauta general de lo que habrían de ser, como ya veremos más adelante, las valoraciones de la obra

de Marianne Moore a lo largo del siglo XX.

Uno de los comentarios más tempranos y curiosos que encontramos en esta breve pero, a nuestro juicio, significativa selección sobre comentarios de otros poetas a propósito de la obra poética de Marianne Moore lo firma su fiel e incondicional amigo Ezra Pound en la revista londinense *The Little Review* en marzo de 1918. Con su habitual tono de exabruptos incontrolados en este tipo de textos, Pound nos habla de las jóvenes poetas Moore y Loy con las siguientes palabras:

In the verse of Marianne Moore I detect traces of emotion; in that of Mina Loy I detect no emotion whatever...., these girls have written a distinctly national product, they have written something which could not have come out of any other country, and (while I have before now seen a deal of rubbish by both of them) they are interesting and readable (by me, that is).³

Se puede inferir de este comentario que Moore todavía no gozaba del reconocimiento público ya que, obviamente, aparece evaluada junto a Mina Loy. Pound no escatima palabras al denominar las primeras incursiones poéticas de Moore como "rubbish", sin reparar en que la escritora ya había publicado sus primeros poemas en tres de las revistas más prestigiosas del panorama literario de la época. En efecto, durante el año 1915 los poemas de Moore, que en aquel entonces contaba 28 años, aparecieron en *The Egoist* (Londres), *Poetry* (Chicago) y *Others* (Nueva York). Sin embargo, el tono general de este breve comentario sobre las dos

escritoras deja traslucir un reconocimiento de las cualidades especiales de la poesía de Moore. Entre ellas destacan su carácter vernáculo y también la cierta emoción que Pound descubre en los versos. En el caso de la primera aserción podríamos decir que resulta profética, ya que la poesía de Moore se distingue esencialmente por su americanismo intrínseco que se refleja en su preocupación por la lengua de su país, su experimentalismo técnico, las costumbres y los paisajes —por nombrar los más evidentes. En el caso de la emoción resulta tal vez más paradójico, puesto que éste es uno de los aspectos de la poesía de Moore que más polémica y debates ha levantado. Muchos estudiosos le han achacado a Moore precisamente su falta de emoción y su frialdad artística y son muy pocos los que han descubierto en su poesía no confesional una ardiente pasión por la precisión, el ritmo, el acento, el saber y la perfección poética.⁴ Es pues este breve comentario una muestra sutil del quehacer crítico de Pound que saca a la luz unas cualidades poéticas que formarían parte de los rasgos más llamativos de la poesía de Moore.

Por medio de la abundante correspondencia que mantuvieron Moore y Pound podemos saber que dos meses después de este pequeño artículo, siendo Pound corresponsal extranjero de *The Little Review*, invitaba a Moore muy cordialmente a que formalizara su colaboración con la mencionada revista: "I, at any rate, should be glad to see some of your verse (or prose criticism, if it

exists) in the magazine. Ezra Pound".⁵ Más adelante continuaría Pound comentando la trayectoria poética de Moore y de manera profética le vaticinaría que "You will never sell more than five hundred copies, as your work demands mental attention".⁶ Sin embargo, aunque los elogios de Pound a la poesía de Moore nunca faltaron, también hemos de señalar que al igual que otros críticos, como ya mencionaremos más adelante, Pound se dejó llevar con facilidad por comentarios que hacían alusión a la condición femenina de Moore. Efectivamente, siempre se le achacó a la poesía de Moore su falta de sexualidad, emotividad y pasión. Pound se hizo eco de esta reacción negativa a la poesía de Moore y comentó que sus esfuerzos poéticos estaban desfigurados por su "*spínsterly aversion*".⁷

La amistad entre Marianne Moore y Ezra Pound se puede seguir año por año a lo largo de la abundantísima correspondencia que se encuentra depositada en la "Rosenbach Library and Museum". Quizás se podría afirmar que entre todos los amigos escritores con que contaba Moore, Pound siempre gozó de un reconocimiento especial que era igualmente compartido por el escritor hacia Moore. Podríamos hacer conjeturas sobre esta especial atracción mutua que nos llevarían por un lado a considerar la situación de marginalidad que ambos vivían —desde postulados y experiencias distintos claro está— o bien por otro lado, su posicionamiento estético en la línea más experimental dentro del modernismo. Como comenta Darlene Erickson "So the two shared a sense of

struggle and an unshakable faith in themselves and in some principle beyond themselves, albeit different principles".⁸ A pesar de las muchas diferencias que había entre ellos, las cartas contienen —entre otras cuestiones personales— un gran intercambio de opiniones en cuanto a aspectos puramente técnicos de la poesía. Muchas veces se cuestionan problemas, soluciones, intuiciones que cada uno ve en la obra del otro. Al fin y al cabo estas preocupaciones por los problemas técnicos configuraban la esencia misma del devenir estético modernista que potenciaba la complejidad formal de las obras y el carácter futurista del artista que se ensimismaba en la creación elíptica que en sí misma emanaba significado. Por tanto, la lectura de su correspondencia conlleva un doble interés, al combinar una escritura deliciosa de leer y un interés estético en tanto en cuanto se estaba fraguando parte del corpus literario de principios de siglo en este intercambio de pensamiento en forma epistolar. Ante la cordial invitación que Pound formuló a Moore para publicar su poesía en *The Little Review*, Moore le envió un bosquejo de su poema "A Graveyard" en 1918. Pound le devolvió el poema con algunas sugerencias de orden técnico:

Are you quite satisfied with the final cadence and the graphic arrangement of same....? Perhaps you will find a more drastic change suits better. I do not offer an alternative as dogma.⁹

Moore siempre consideró esencial el compartir su devenir

artístico con Pound. En bastantes ocasiones le hacía partícipe de las soluciones a los problemas técnicos que le planteaban sus poemas. En una carta fechada el 9 de enero de 1919, Moore le comentó a Pound:

Any verse that I have written has been an arrangement of stanzas, each stanza being an exact duplicate of every other stanza. I have occasionally been at pains to make an arrangement of lines and rhymes that I liked repeat itself, but the form of the original stanza of anything I have written has been a matter of expediency hit upon as being approximately suitable to the subject.¹⁰

La relación epistolar entre Pound y Moore se mantuvo de manera prolongada hasta prácticamente el ocaso de sus vidas. A modo de anécdota, podemos mencionar que Pound salió del ostracismo de sus últimos años en el exilio veneciano al enterarse de la muerte de Marianne Moore acaecida en febrero de 1972. Como homenaje público a la memoria de su amiga y colega, Pound leyó el poema "What Are Years", que Moore escribió en 1940, en un servicio religioso que en su memoria se celebró en la iglesia protestante de Venecia.

La primera colección de poemas de Moore, titulada *Poems*, vio la luz en el año 1921. Curiosamente, la autora desconocía que su obra iba a ser recopilada e impresa por sus amigas H.D. y Bryher en la Egoist Press de Londres. Esta primera y un tanto involuntaria incursión de Moore como autora de una importante muestra de sus primeros poemas en el mundo literario fue valorada

dos años después, en 1923, por el crítico y poeta T.S. Eliot. La reseña crítica de Eliot empieza por consignar los aspectos novedosos del estilo y de la técnica de Moore:

I see in it at least three elements: a quite new rhythm, which I think is the most valuable thing; a peculiar and brilliant and rather satirical use of what is not, as material, an "aristocratic" language at all, but simply the curious jargon produced in America by universal university education—that jargon which makes it impossible for Americans to talk for half an hour without using the terms of psychoanalysis, and which has introduced "moron" as more forcible than "idiot"; and finally an almost primitive simplicity of phrase.¹¹

Los comentarios laudatorios de Eliot sobre el carácter innovador del arte literario de Moore culminan y concluyen con las siguientes palabras un tanto desconcertantes:

And there is one final, and "magnificent" compliment: Miss Moore's poetry is as "feminine" as Christina Rossetti's, one never forgets that it is written by a woman; but with both one never thinks of this particularly as anything but a positive virtue.¹²

Eliot encuentra la poesía de Moore claramente femenina, lo que él valora como una "*virtud positiva*". Pero como comenta la crítica Jeanne Heuving, "for Eliot, this almost-a-'positive virtue' is a quiescence in the work, and not an activity".¹³

Sin embargo, la estética modernista en sus primeros escarceos críticos establecía juicios de valor que estaban marcados por diferencias sexuales que establecían parámetros de calidad que,

como comenta Sandra Gilbert, se dividían en:

.... "bad" verse was stereotypically "feminine" (i.e. formally conservative, sentimental, lacking in aesthetic or intellectual ambition), while "good" poetry was stereotypically "masculine" (i.e. formally innovative, "hard," abstract, ambitious).¹⁴

Sin duda alguna la poesía de Moore no caía en los estereotipos de la poesía femenina, puesto que ni era conservadora desde un punto de vista formal, ni sentimental, ni carecía de ambición intelectual. Más bien habría que decir que la poesía de Moore se adaptaba a la segunda categorización que se ha denominado 'masculina' a todas luces. Ahora bien, es quizás por eso mismo que Eliot no duda en valorar la feminidad de Moore como una virtud positiva porque a la postre nada tiene que ver con los valores que se consideraban tradicionalmente femeninos. Esta aparente contradicción deja ver el conflicto que se fragua durante la primera recepción de la poesía de Moore puesto que fue rápidamente acogida como el icono del dictum modernista y a la vez su obra no fue comprendida en sus aspectos más subversivos por sus coetáneos, como ya discutiremos más adelante.

Siguiendo con la recepción que hizo T.S. Eliot de la obra poética de Marianne Moore, debemos mencionar la introducción a la edición de los *Selected Poems* (1935)¹⁵ de Moore que constituyó un auténtico espaldarazo para la carrera de la poeta. La introducción de uno de los más reconocidos artífices y

contemporáneos de Moore se deshace en elogios como podemos apreciar por sus elocuentes términos :

We know very little about the value of the work of our contemporaries, almost as little as we know about our own. It may have merits which exist only for contemporary sensibility; it may have concealed virtues which will only become apparent with time... The last thing, certainly that we are likely to know about them is their "greatness", or their relative distinction or triviality in relation to the standard of "greatness"..... But the *genuineness* of poetry is something which we have some warrant for believing that a small number, but only a small number, of contemporary readers can recognise... And in asserting that what I call *genuineness* is a more important thing to recognise in a contemporary than *greatness*, I am distinguishing between his function when dead. Living, the poet is carrying on that struggle for maintenance of a living language, for the maintenance of its strength, its subtlety, for the preservation of quality of feeling, which must be kept up in every generation; dead, he provides standards for those who take up the struggle after him. Miss Moore is, I believe, one of those few who have done the language some service in my lifetime.¹⁶

En estas palabras se pone de manifiesto una de las cualidades que más pueden aportar significado a la valoración de la poesía de Moore: se trata de "*genuineness*" o de "lo genuino". Hablar de la obra poética de Moore como genuina representaba en 1935 y a los 47 años con que contaba la autora, la culminación de todos sus esfuerzos en pos de un lenguaje preciso, renovado y carente de artificios inútiles que identificaran un origen exacto. Igualmente, Eliot resaltaba, entre otras cualidades de la poesía de Moore, la elegancia de su estilo, su capacidad de observación, energía de pensamiento, su valor emotivo, y por último la intelectualidad de su contenido. El dictum "make it new" de los

poetas modernos norteamericanos se hacía realidad en la poesía de Moore que, como bien comenta Eliot, se iba a distinguir desde sus inicios por su capacidad de escribir una poesía novedosa y radicalmente distinta.

Moore, vivamente emocionada por tal encomio a su quehacer poético, respondió en una carta, expresando su agradecimiento por tales palabras:

One could scarcely be human and not wish your *Introduction* might have the effect of a tidal wave, on the public, that it has on me. The energy of thought that you bring to bear in behalf of this venture is the kind one summons in case of fire or flood, and is a generosity the most self-ministering could not hope or pray for.¹⁷

Finalmente, y en lo que concierne a la valoración que hizo T.S. Eliot sobre la obra poética de Moore, sería interesante concluir con uno de los comentarios más frecuentemente citados y en el que quizás se intuía la proyección que iba a tener la obra de Moore a finales de siglo:

My conviction, for what it is worth, has remained unchanged for the last fourteen years: that Miss Moore's poems form part of the small body of writings, among what passes for poetry, in which an original sensibility and alert intelligence and deep feeling have been engaged¹⁸ in maintaining the life of the English language....

Uno de los poetas que sin duda más admiraron a Marianne Moore fue William Carlos Williams. A lo largo de su carrera

mantuvo con Moore un estrechísimo contacto en el cual fluían desde ambos lados los consejos, opiniones y confesiones marcadas por la más absoluta sinceridad y clarividencia. La correspondencia que mantuvieron a lo largo de toda su vida refleja vivamente una relación que trascendía lo puramente profesional, llegando muchas veces a lo confesional. Merece la pena resaltar la admiración que Williams sentía por Moore, como quedó plasmada en una de sus cartas, del 24 de mayo de 1936:

You still bewilder me, happily, with your writing but it seems less a mystery and more an accomplishment now. You are a most amazing person. Far at the end of the narrowing horn I see a spot of sunlight toward which you are conducting us. Heaven knows what one should feel about a work of art. I always feel disturbed by what I like. It torments me at first because I cannot understand it completely -like a nut and bolt that one knows at once belong together. You do disturb me- I don't know what you want to make me think or do- except I know that it is extremely simple and difficult, the most difficult thing in the world- you are yourself restless in a Poe-like sense, intricate to disguise a great lucidity- I give it up. And enjoy- as I may. You are in the full tradition of the artist throughout time- you are impatient of everything else- and that's a most dangerous thing. Yours, W.C. Williams.¹⁹

En esta oximorónica carta percibimos una suerte de desconcierto, sorpresa y gozo que provocaba Moore en Williams, descrito todo ello de una manera un tanto informal y entrecortada. El tono en el que se mueve Williams va desde una especie de miedo hacia el ingenio artístico de Moore hasta la más pura rendición ante la evidencia de encontrarse ante una maestra del verso. Es curioso comparar estas impresiones un tanto esbozadas con uno de los

artículos que escribió Williams sobre el arte poético de Moore en la revista *The Dial* en mayo de 1925:

With Miss Moore a word is a word most when it is separated out by science, treated with acid to remove the smudges, washed, dried and placed right side up on a clean surface. Now one may say that this is a word. Now it may be used, and how?

It may be used to smear it again with thinking (the attachments of thought) but in such a way that it will remain scrupulously itself, clean perfect, unnicked beside other words in parade. There must be edges. This casts some light I think on the simplicity of design in much of Miss Moore's work.²⁰

En esta ocasión Williams describe metafóricamente uno de los aspectos técnicos que más se han comentado sobre la poesía de Moore. Me refiero a su innegable obsesión por la precisión en el arte verbal. Moore consideraba esencial la búsqueda de un lenguaje exacto que conformara perfectamente las imágenes. Para ello sus poemas son una especie de laboratorios del lenguaje donde, y como bien apunta Williams, las palabras aparecen pasadas por un proceso de electrólisis que las presenta "limpias" de toda mancha.

El 14 de noviembre de 1939, el poeta oxoniano W.H. Auden le escribía a Marianne Moore una carta en la que le expresaba su profunda admiración y, al igual que los otros poetas ya mencionados, destaca el desconcierto que le produjo su poesía con las siguientes palabras:

How much I admire your work. When I first came across it, I must

confess, I was baffled, it seemed so strange to this foolish and undisciplined young man... I have come to appreciate its depth and integrity. It illustrates very clearly that American writers have to accept isolation as a blessing....Like Rilke, you really do "praise."²¹

En 1948, Auden volvió a comentar de una manera más amplia y concienzuda la poesía de Moore en sus aspectos técnicos y temáticos en la serie de artículos titulados *The Dyer's Hand and Other Essays*. Aun habiendo transcurrido casi diez años desde la fecha de su carta, podemos inferir que todavía no acierta a desvelar los misterios de la poesía de Moore. La novedad técnica, la meticulosidad y la cadencia rítmico-sonora del arte de Moore plantean un serio desafío para un consagrado poeta como es Auden:

But when in 1935, I first tried to read Marianne Moore's poems, I simply could not make head or tail of them. To begin with, I could not "hear" the verse... But a syllabic verse, like Miss Moore's, in which accents and feet are ignored and only the number of syllables count, is very difficult for an English ear to grasp.... This for a long time, I found very difficult. Then, I found her process of thinking very hard to follow.²²

Siguiendo con la recepción que tuvo la obra poética de Marianne Moore por otros poetas es necesario mencionar los ensayos que sobre su poesía escribió en 1955 el también poeta norteamericano Randall Jarrell — perteneciente al grupo "Poets of the New Academy". En esta colección de ensayos sobre poesía que se editó con el nombre de *Poetry and the Age*, Jarrell dedica dos capítulos a Moore titulados "The Humble Animal" y "Her

Shield". En esta ocasión también debemos comentar que Jarrell, al igual que los otros poetas-críticos mencionados, resalta la infranqueabilidad de la poesía de Moore. No obstante creemos importante matizar que estamos citando a un poeta que habla desde las postrimerías del modernismo y desde unos postulados muy alejados de la vitalidad con que la poética modernista se enfrentó a la poesía romántica. Es pues bastante evidente que las palabras de Jarrell están salpicadas del conservadurismo estético que distinguió los años que siguieron a la segunda guerra mundial. Para Jarrell la exquisitez técnica de Moore no tiene mucho sentido en un mundo herido por los horrores de la guerra:

Difficulty is the chief technical principle of her poetry, almost. (For sureness of execution, for originality of technical accomplishment, her poetry is unsurpassed in our time; Auden says almost that, and the author of 'Under Sirius' ought to know. Some of her rhymes and rhythms and phrases look quite undiscoverable.) Such unnecessary pains, such fantastic difficulties!²³

Igualmente, Jarrell puntualiza los límites de la poesía de Moore en el ámbito de los sentimientos y del poder. Además de criticar la asexualidad de su obra, Jarrell refuerza el mito que a partir de los postulados del "New Criticism" se empezó a fraguar alrededor de la imagen de Moore. Así, como a continuación leemos, se pone de manifiesto esta incipiente imagen de Moore como poeta excéntrica:

We are uncomfortable—or else too comfortable—in a world in which feeling, affection, charity, are so entirely divorced from sexuality and power, the bonds of the flesh. In this world of the poems there are many thoughts, things, animals, sentiments, moral insights; but money and passion and power, the brute fact that works, whether or not correctly, whether or not precisely—the whole Medusa-face of the world: these are gone.²⁴

A través de las palabras de Jarrell se puede deducir que el mundo poético de Moore adolece de los valores que a juicio del crítico poeta prevalecen en el mundo y hegemonizan su devenir. Sin embargo, Jarrell no intenta descubrir el sentido último de los valores que preconiza la poesía de Moore y de cómo éstos configuran la forma de su estética poética.

A lo largo de este breve recorrido por los juicios críticos que sobre Moore hicieron poetas como Eliot, Pound, Williams y Auden podemos concluir que esta poeta fue *grosso modo* muy bien acogida por la comunidad de escritores, pero con algunas importantes reservas. Como ya hemos comentado, la poesía de Moore desestabilizó el horizonte de expectativas de muchos poetas consagrados que adivinaban en la obra de esta artista un uso radicalmente distinto del lenguaje, de las fuentes y de la técnica, lo cual suponía una inherente dificultad para el lector aun cuando fuera este último un avezado hombre de letras. Si a todo esto añadimos que el mero hecho de evaluar a una mujer poeta conllevaba de forma paralela el cuestionamiento de su obra basándose en categorizaciones marcadamente sexistas sobre la calidad de la poesía, llegamos a la conclusión de que las

peculiares innovaciones técnicas de la poesía de Moore no fueron aprehendidas en el contexto de una poética femenina. Es más, podríamos afirmar que en algunos de los comentarios de los poetas coetáneos de Moore se apreciaba una actitud de recelo que, en cierto modo y salvando las distancias, se asemeja a la ya célebre frase de Nathaniel Hawthorne sobre las escritoras de novelas sentimentales y domésticas del siglo XIX: "that damned mob of scribbling women".²⁵ En nuestra opinión, la llegada al mundo de las letras de escritoras como Moore o Stein, que surgieron con gran fuerza renovadora a principios del siglo XX, suponía una incursión en un terreno de clara adscripción masculina. Si además, como era el caso de Moore, esas mujeres irrumpían en el escenario literario con discursos renovadores o marcadamente diferentes, de fuerte adscripción femenina en cuanto a la percepción del mundo y su organización de manera no canónica, podemos comprender que su discurso fuera considerado marginal al no inscribirse en la corriente dominante del resto de los poetas modernos e incluso de poetas posteriores como los ya mencionados Auden y Jarrell.

Marianne Moore, H.D., Edna St.Vincent Millay, Amy Lowell, Mina Loy, Gertrude Stein y otras poetas se desvincularon muy a principio de sus carreras del canon literario modernista para ir fraguando uno propio alternativo que mostró su importancia y fuerza en las generaciones ulteriores de mediados de siglo con nombres como Ann Sexton, Adrienne Rich, Sylvia Plath y Elizabeth

Bishop entre muchas otras. Sin embargo y como ya veremos más adelante en el transcurso de este capítulo, las poetas Sexton, Rich y Plath escribieron, a diferencia de Moore, una poesía donde la estrategia poética fundamental fue el confesionalismo. Consideramos fundamental descubrir en qué medida y de qué manera Moore exploró y siguió por los caminos abiertos por sus precursoras Elizabeth Barrett Browning, Emily Brontë, Emily Dickinson y Christina Rossetti para trazar los eslabones entre las distintas voces femeninas que se han sucedido desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

1.2. VALORACIÓN DE LA POESÍA DE MARIANNE MOORE POR LOS "NEW CRITICS": LA CREACIÓN DE UN MITO EXCÉNTRICO.

La lectura que hicieron los "New Critics" de la obra de Marianne Moore contribuyó aún más a perfilar el mito que los poetas contemporáneos de Moore presentaron a través de sus escritos. Como ya hemos comentado, el reconocimiento de la valía y ambición artísticas de la escritora fueron percibidos con relativa rapidez, pero estos méritos no se vieron acompañados por un concienzudo análisis de su poesía. En el caso de los "New Critics" se podría haber esperado, dado sus postulados teóricos, una lectura mucho más meticulosa y analítica de los poemas de Moore. Sin embargo e irónicamente, el halo de excentricidad de

la escritora se exageró mucho más con el acercamiento formalista a su obra. Resulta pues paradójico que, corriendo los años, la poesía de Moore se convirtiera en un acicate que acompañaba a la imagen de la capa y el tricornio con los que Moore solía presentarse ante los foros literarios de todo Estados Unidos mientras las lecturas que se hacían de su poesía iban cayendo cada vez más en los tópicos que seguían afirmando su exotismo, rareza y sobre todo su infranqueabilidad. Podemos concluir, por lo tanto, que estos críticos prefirieron quedarse con los aspectos más superficiales de la crítica que hicieron Pound, Eliot y Williams en vez de continuar explorando la poética de Moore con un acercamiento concienzudo a los textos. A propósito de esta cuestión, comenta muy acertadamente la poeta Amy Clampitt que Moore se convirtió con el paso del tiempo más en "pet than poet".²⁶

La estudiosa Jeanne Heuving en su reciente libro *Omissions Are Not Accidents: Gender in the Art of Marianne Moore* (1992), alude al declive que experimentó la literatura crítica sobre la obra de Moore con la llegada de los "New Critics" al panorama literario norteamericano. Heuving incluso sostiene que estos estudiosos fueron los que de una manera directa contribuyeron en mayor medida a afianzar la supuesta imagen asexuada de la voz poética de Moore, como a continuación explica en uno de los capítulos más sugerentes del mencionado libro:

Beginning with the New Criticism, Moore's stature began to diminish and a more pronounced disapproval of her "suppressed sexuality" emerged. Ironically, while the New Critics would urge an attention to the text, it was at this time that the stereotype of Moore as sexless and neuter became paramount in the criticism.²⁷

Las afirmaciones de Jeanne Heuving provienen de sus propias reflexiones sobre los escritos de algunos "New Critics" como R.P. Blackmur, quien en su controvertido artículo "The Method of Marianne Moore" (1935) hace un análisis cuidadoso y bastante sutil de algunos poemas de Moore. Sin embargo, cuando Blackmur inicia su lectura de "Marriage" (1923) se contradice ostensiblemente, revelando su predisposición un tanto negativa hacia la obra de la escritora como a continuación podemos verificar en sus palabras:

Our last observation, that there is in the poem "Marriage" no element of sex or lust, is one indication. There is no sex anywhere in her poetry. No poet has been so chaste; but it is not the chastity that rises from an awareness—healthy or morbid—of the flesh, it is a special chastity aside from the flesh—a purity by birth and from the void.²⁸

Otros críticos como John Crowe Ransom en su artículo titulado "On Being Modern With Distinction" (1948) considera el verso libre y otros aspectos innovadores de la técnica versificadora de Moore como carentes de claridad formal. Además de no apreciarlos como hechos relevantes, Ransom tiende a minimizar su importancia en el transcurso de la historia de la

poesía moderna, como a continuación leemos:

We sense in her break with the poetic style-book that has done service for so long, but we would identify the precise moment of her discontinuity and so at least reduce it to its minimum.²⁹

Como ya hemos observado por los comentarios de R.P. Blackmur y John Crowe Ransom, Moore no resultaba una poeta que se acomodase a los cánones de la poesía modernista, por mucho que Pound y Williams no opinaran lo mismo. Las valoraciones exógenas a su poesía superaban con mucho a la verdadera importancia de su quehacer poético, que estaba imbricado en el fabuloso manejo de la palabra y en la revolución poética que en ella se estaba fraguando. Sin representar un cambio de actitud en cuanto a la poesía de Moore, Cleanth Brooks sigue el patrón de los críticos arriba mencionados. En un intento fallido de explicar el significado del tan manido bestiario mooreiano, Brooks concluye en "Miss Marianne Moore's Zoo" (1948) que no puede facilitar una explicación convincente sobre la presencia de tantos animales en el mundo poético de Moore. En alusión al zoo de Moore, Brooks ejemplifica su postura con una alusión al poema "The Jerboa" (1932):

The poem "says" something, says a great deal. But it says that something so richly, so fully, that all attempted summaries become falsifications of what is said, and it says it with such complete control of the nuances that what is said can be only fumblingly approximated in a paraphrase. To be unparaphraseable

is to be at the other extreme from saying "nothing."³⁰

Brooks, en este artículo sobre el significado del bestiario mooreiano, no va más allá de darle un valor perspectivista sobre este uso a través del cual poder interpretar al género humano. Además, en su análisis compara el bestiario de Moore con las fábulas de Esopo y con los también bestiarios medievales en cuanto a las afirmaciones gnómicas de Moore, como por ejemplo "Art is unfortunate". Brooks concluye que el poemario de Moore es casi imposible de parafrasear sin falsificar su significado último. Esta apreciación, en términos modernistas o post-modernistas, es un elogio más que una crítica, por cuanto "A poem should not mean but be". En un intento de justificar su concluyente aserción, Brooks cita a T.S. Eliot quien en 1935 escribió:

Some of Miss Moore's poems—for instance with animal or bird subjects—have a very wide spread of association. It would be difficult to say what is the "subject-matter" of "The Jerboa."³¹

A modo de conclusión en cuanto a la lectura y recepción crítica que hicieron de Marianne Moore los "New Critics", convendría en este punto comentar el agudísimo análisis que de estos críticos hicieron Sandra Gilbert y Susan Gubar en su tan esclarecedor capítulo "Tradition and the Female Talent: Modernism and Masculinism" publicado en 1988.³² En este capítulo

las escritoras comentan precisamente lo que ya hemos apuntado con anterioridad sobre el caso de Moore y la lectura de los "New Critics", es decir, la aparente categorización de estos críticos de la poesía femenina basándose en elementos ajenos al texto en cuestión y que tienden a minusvalorar la obra poética de las poetisas. Gilbert y Gubar se refieren, en este caso, a las valoraciones que hicieron Blackmur y Ransom de la poeta Emily Dickinson, pero sin duda tiene sorprendentes puntos de conexión con los textos que hemos presentado y se puede establecer, a nuestro juicio, un oportuno paralelo con Marianne Moore. Por ello consideramos conveniente reseñar este iluminador comentario:

Though such American New Critics as John Crowe Ransom and R.P. Blackmur may not have so overtly sexualized "good" and "bad" poetry, their attempts at evaluation and canonization seem to have been motivated by a nostalgia as strong as Eliot's for the lost powers of "the Christian Fathers," and implicitly for the male strength associated with bygone male sexual hierarchies, a nostalgia which no doubt caused Ransom to refer to Emily Dickinson as "a little homekeeping person" and Blackmur to say, just as patronizingly, that she "wrote indefatigably, as some women cook or knit. Her gift for words and the cultural predicament of her time drove her to poetry instead of antimacassars."³³

Llegado este momento, y habiendo analizado la aportación un tanto superficial que hicieron los "New Critics", no podemos afirmar que la obra poética de Moore obtuviera un reconocimiento en los años 40 basado en un cuidadoso estudio de su estilo, sus temas, su mundo poético y —sobre todo— del valor de las

innegables innovaciones de su poesía. Pero todavía habrían de pasar décadas hasta que se publicara el primer estudio completo en forma de libro dedicado a escudriñar su obra y que, además, arrojara luz para acometer la indudablemente ardua tarea de descodificar el complejo laberinto de la poesía de Moore como ya veremos más adelante.

1.3. EL DESOLADOR PANORAMA CRÍTICO DE LOS AÑOS 50 Y 60.

Los años 50 y 60 muestran un panorama desalentador en cuanto a la producción crítica sobre la obra literaria de Moore. Son escasos los artículos interesantes sobre Moore que no se centren en los ya comentados aspectos estereotípicamente femeninos de su obra. Parece ser que el interés por la obra de Moore descendió dramáticamente durante estas dos décadas acaso debido a las condiciones socioculturales que se derivaron de los efectos de la segunda guerra mundial y a la política conservadora macartista que sumió a la vanguardia investigadora en un ostracismo intelectual.³⁴ Es importante recordar que Moore ya era casi una anciana reverenciada por toda la intelectualidad norteamericana y quizás fuera por eso precisamente por lo que no se hicieron lecturas que desvelaran aspectos novedosos a los ya comentados que, a nuestro juicio, eran bastante pobres. Sin embargo, esta ausencia de lecturas sugerentes convivió durante estos años con

una asombrosa cascada de reconocimientos públicos a la valía artística de Moore que iban desde el prestigioso premio "Pulitzer" en 1951 hasta el también importantísimo "National Book Award" en el mismo año. Dos años más tarde, en el año 1953, recibió el premio "Bollingen" y en el año 1955 fue elegida miembro de la "American Academy of Arts and Letters". En 1967, a los 79 años de edad, Moore recibió la medalla de oro de la "Poetry Society of America" y también la "Croix de Chevalier des Arts et Lettres" de Francia por su traducción de las Fábulas de La Fontaine (1954) y por su aportación a la divulgación de la cultura francesa en los Estados Unidos. Aparte de todos estos importantes premios, Moore fue nombrada doctor "honoris causa" en las más prestigiosas universidades de la nación norteamericana. Por último, cabría mencionar que Moore fue motivo de amplios reportajes en las famosas revistas Life y The New Yorker además de hacer el saque de honor de su equipo de béisbol favorito, los Brooklyn Dodgers, en el Yankee Stadium en 1968.³⁵ Estas apariciones de Moore en los medios de comunicación de masas son una muestra significativa de la importancia que adquiere en los Estados Unidos el binomio "cultura de calidad" y "cultura popular de masas". Marianne Moore dejó de ser una artista de la élite para transformarse en un objeto más devorado por el consumismo visual.

Ante este abrumador reconocimiento público a la maestría artística de Moore no resulta ociosa la formulación de la

pregunta: ¿cómo se podían encontrar en un estado de tal precariedad las ediciones de la poesía de Moore y el aparato crítico sobre su obra mientras se sucedían todo tipo de homenajes a lo largo y ancho de su país? La respuesta a esta arriesgada cuestión puede resultar muy obvia, pero está necesariamente ligada a la originalidad de la voz poética de Moore y a las condiciones de recepción de la obra literaria. La innovación de su poesía dislocaba previas asunciones poéticas que, como ya hemos apuntado, hacían la suya una voz difícil de interpretar. Todo ello unido a la confianza cuasi automática depositada en las frases hechas de otros poetas y críticos que avalaban su importancia y a la recurrencia en la repetición de todo tipo de clichés sobre el mito de la personalidad de Moore fueron ensombreciendo paulatinamente el interés investigador por su obra. Una última razón podría ser la falta de rigor con que algunos críticos acometían la tarea de estudiar la poesía escrita por mujeres, llevados por el profundo y oculto pensamiento machista de que ésa no era una actividad propia del sexo femenino. Cualquiera que fuera la razón esgrimida el resultado es que la obra de Moore no recibió la misma acogida crítica si la comparamos, por ejemplo, con la ingente bibliografía sobre otros poetas modernos como Pound, Eliot, Williams. Sin embargo, su obra planteaba antes y hoy en día retos interpretativos complejísimo que podrían merecer estudios igualmente minuciosos, como los que sí se publicaron en su día sobre sus colegas.

Consideramos oportuno mencionar, como botón de muestra, el tipo de análisis que sobre los poemas de Moore se hacía en los años 60. Baste comentar brevemente lo que el escritor Roy Harvey Pearce escribe en su libro *The Continuity of American Poetry* del año 1961. Pearce le dedica a Moore, entre otros poetas, una serie de reflexiones que no van más allá de ser un conglomerado de frases gratuitas como "at her worst she is fussy, gossipy, uncertain as to direction and development"³⁶ o "Why all the fuss? she seems, in her quite feminine realism to be saying".³⁷ Nada nuevo aportan estos lugares comunes al panorama crítico sobre Moore que, por otro lado, inciden en lo que Alicia Ostriker ha denominado con muy buen criterio "*ad feminam* criticism."³⁸ Pearce comenta con perplejidad y asombro otros rasgos llamativos de la poesía de Moore como la acumulación de *objets d'art*, curiosidades y citas, su uso particular del verso silábico o simplemente la ausencia de final en sus poemas. Todo ello crea a Pearce serios problemas interpretativos que no acierta a resolver y que termina achacando al supuesto caos de la poesía de Moore. Además tampoco entiende cómo artistas consagrados de la categoría de Eliot o Williams hicieron comentarios tan laudatorios de Moore y llega a afirmar que ambos estaban equivocados en tal apreciación.³⁹

El tono general de críticos como Pearce demuestra en primer lugar una actitud un tanto paternalista y en segundo lugar —cosa aún más importante— un desconocimiento de la obra de Moore que se trasluce en un profundo desinterés por acometer los textos con

seriedad. Creemos que en lo más profundo de estas actitudes reside la idea de rechazar aquello que no se entiende y que desestabiliza nuestras asunciones estéticas culturales. Y como resultado directo de estos presupuestos, se rechaza radicalmente el objeto artístico o, en un acto de condescendencia, no se llega a tomar muy en serio todo lo que no se puede aprehender. Una postura muy similar adopta el consagrado estudioso Hugh Kenner en su artículo sobre Moore "The Experience of the Eye" (1965). Además de concederle a Moore el gran honor de compartir un lugar privilegiado entre los grandes maestros Pound, Williams, Stevens, Fitzgerald y Hemingway, nos deja un tanto defraudados cuando como único mérito concede a Moore la de ser una mera amanuense. Kenner comenta que los poetas de la generación de Moore tuvieron acceso a la máquina de escribir y que por lo tanto podían jugar con el aspecto visual del texto. Es cierto que Moore era una gran dominadora de la máquina de escribir y de hecho todos sus poemas, cartas, notas, reflexiones y escritos diversos están pulcramente mecanografiados, como se puede observar en el "Museo y Biblioteca de la Fundación Rosenbach" de Filadelfia, donde se encuentra depositado todo su archivo personal. Inexplicablemente, Kenner se contradice al consagrar a Moore entre los grandes poetas y más tarde la convierte en una copista de citas varias, como a continuación leemos:

And we may note three of the things that Miss Moore has been in

her lifetime: a librarian; an editor; and a teacher of typewriting: locating fragments already printed; picking and choosing; making, letter by letter, neat pages.⁴⁰

Es obvio que en este párrafo Kenner alude frívolamente al inquietante uso de la citas que hace Moore en gran parte de sus poemas. Pero el resultado de tal técnica de la cita no es el de conseguir una fisonomía tipográfica agradable para la vista, sino, como muy bien explica Moore en la nota a las notas de sus *Complete Poems*, "in anything I have written, there have been lines in which the chief interest is borrowed".⁴¹ En efecto, la explicación que da Moore a la inclusión de un apartado donde detalla todas y cada una de las fuentes de donde bebió para sus poemas nos habla de una poética basada en la pluralidad autorial. Moore crea una voz poética que se expresa de una manera concertante,⁴² emergiendo entre muchas otras que discurren en una especie de diálogo armonioso. Kenner no descubre la trascendencia del proceso que lleva a cabo Moore al recolectar esa multitud de voces para convertir el poema en una especie de "*collage*" verbal. Kenner más bien se queda en la superficialidad de reconocer una tarea de selección, pero no descubre la ideología que se esconde detrás de ese aparente proceso de mero copista.

Pearce y Kenner son ejemplo irrefutable de una tradición de pensamiento que podríamos denominar masculino y que sin duda se asentó, ya a principios de siglo, en los valores que T.S. Eliot preconizaba en su "*Tradition and the Individual Talent*"⁴³. En

textos como éste y otros muchos la tradición no contemplaba a las voces femeninas como partícipes de la voz literaria. Es decir, Moore y otras escritoras que irrumpieron en la escena literaria con voces fuertes y subversivas eran siempre sojuzgadas al atreverse a invadir un lugar reservado únicamente a los escritores masculinos. Hemos visto cómo los sucesivos acercamientos de los críticos de la obra de Moore, desde principios de siglo hasta finales de los años 60, se asentaron en un irrenunciable inmovilismo que recurría de manera sistemática a cómodos clichés y frases que siempre redundaban en los mismos tópicos. Si el propósito final de estas actitudes, un tanto anti-intelectuales en su esencia, fue el de relegar a Moore a un plano insignificante dentro de las voces poéticas del modernismo, hay que decir que a la postre se consiguió. El transcurso de los años y la llegada de aires nuevos a la academia anglosajona desvelarían a una Moore extraordinariamente moderna, aún más crítica con las convenciones de lo que sus coetáneos podían concebir. Pero todavía habría que esperar hasta los años 70 para poder acceder a estas novedosas lecturas que cambiarían definitivamente el panorama apreciativo sobre la obra poética de Marianne Moore.

1.4. LA CRÍTICA SOBRE MARIANNE MOORE EN LOS AÑOS 70, 80 Y 90: EL REDESCUBRIMIENTO.

El 5 de febrero de 1972 Marianne Moore moría apaciblemente a los 84 años de edad en la ciudad de Nueva York. Esta fecha resulta muy significativa porque podemos establecer una relación de causa a efecto fácilmente comprensible en tanto en cuanto parece haber influido en el interés por dar un giro en la dirección de los estudios sobre Moore. Es curiosa la relación que se produce entre la desaparición de un artista y el casi inmediato interés que se suscita por redescubrirlo. En el caso de Moore y como comenta su único biógrafo Charles Molesworth,⁴⁴ las necrológicas que aparecieron en los periódicos ponían de manifiesto la necesidad de conocer mucho mejor la dimensión de Moore como poeta que su tan extendida reputación como persona.

El inusitado interés que despertó la pérdida de una personalidad literaria tan relevante como la de Moore se ve reflejado en el número de artículos y de libros que se publicaron en la década de los setenta. También es importante resaltar la presencia de la emergente crítica feminista en dichos años que contribuyó en gran medida a la relectura y a la recuperación de los textos escritos por mujeres. Esta confluencia de hechos favoreció enormemente a la obra de Moore, que resultó beneficiada en cuanto al descubrimiento de muchos aspectos que pasaron inadvertidos o sencillamente incomprendidos para los primeros críticos. Además, a estos hechos se une el dato imprescindible de la venta que hizo Moore antes de morir de todo su archivo personal a la Fundación Rosenbach de Filadelfia. Allí permanecen

custodiados por expreso deseo de Moore la ingente cantidad de documentos que la poeta guardó con gran esmero durante toda su vida.

Uno de los primeros libros fruto de este interés y de la minuciosa investigación de la autora Laurence Stapleton es **Marianne Moore: The Poet's Advance**⁴⁵ publicado en 1978. Esta obra combina, por primera vez en los estudios sobre Moore, una lectura detallada de los poemas con el estudio de los documentos de su archivo personal. De esta manera la interpretación se enriquece al descifrar Stapleton muchas imágenes y citas que habían confundido a los lectores de Moore durante décadas. La relevancia de esta obra pionera radica en la cantidad de datos indispensables que aporta Stapleton en cada una de sus lecturas de los poemas.⁴⁶ En su prefacio a la obra, Stapleton plantea claramente sus intenciones:

In this book, the study of her poetry is based primarily upon de poems themselves, but relies on the knowledge gained from the notebooks, drafts of the poems, and correspondence. The ideas presented here about the poems are set in the context of her life as a writer.⁴⁷

Stapleton también incorpora a su valiosa lectura una teoría que ya viene sugerida en el mismo título del texto "the poet's advance". Según la autora, los poemas de Moore escritos a partir de los años cuarenta y en décadas posteriores reflejaban su madurez como escritora y en muchas ocasiones superaron en calidad

a los de las primeras tres décadas del siglo. Esta teoría ha sido rebatida por muchos otros estudiosos —Slatin y Heuving— que ven en la obra de Moore el proceso contrario al descrito por Stapleton. Es decir, según estos críticos, la poesía de Moore empezó su decadencia precisamente a partir de los años cuarenta.

En síntesis, podemos afirmar que la contribución más substancial de Laurence Stapleton a los estudios sobre Marianne Moore se centra en el análisis formal y estructural de los poemas de Moore y en el seguimiento del proceso de su escritura. Asimismo, Stapleton descubre una serie de caminos sugerentes por donde, y sin lugar a dudas, han discurrido gran parte de las investigaciones posteriores en este campo.

El libro de Stapleton y otros textos de los que hablaremos más adelante cumplieron, entre otras, con la tarea de esbozar una semblanza biográfica de Moore, puesto que no había ninguna biografía autorizada que cumpliera con tales propósitos.⁴⁸ En consecuencia, los estudios de los años setenta se esforzaron por presentar no sólo análisis textuales sino los rasgos biográficos fundamentales para describir una trayectoria poética. Este es el caso del excelente ensayo publicado en 1978 por Helen Vendler y titulado "On Marianne Moore"⁴⁹. El artículo en cuestión conjuga en pocas páginas una serie de elementos que van desde los puramente biográficos hasta el análisis del discurrir poético de Moore pasando por la evolución que sufrió la literatura crítica, sobre la cual hace el sugestivo comentario siguiente:

There is no doubt something in Moore elicits this uneasiness in male commentators, no matter how strongly they extol her virtues. Perhaps her work is in fact more "feminine" than it may appear to a woman reader, to whom Moore's angle of vision may seem more congenial. Or perhaps Moore's occasional contempt for the world of male power provokes a counterattack on what may seem to some her miniature version of life.⁵⁰

Vendler expone con claridad la acusada tendenciosidad de los críticos, de la que ya hemos aportado muestras a lo largo de este capítulo. Pero su aserción tiene la importancia de ser la primera ocasión en que se pone de manifiesto y, a la vez, se sugiere la razón para las continuas reticencias que han mostrado los críticos ante la obra de Moore y que, según sugiere Vendler, pudiera radicar en el desprecio manifiesto de Moore hacia el poder masculino. Y en este sentido Vendler también señala entre las preocupaciones centrales de Moore la naturaleza del poder:

... all of Moore's central concerns: the nature of power, the nature of identity, the impassivity of selfhood, the wounds of circumstances, the failures of human perception.⁵¹

Estas afirmaciones tienen una repercusión trascendental por cuanto expanden el horizonte interpretativo sobre los estudios de Moore y se verá reflejado en otros investigadores que retomarán más adelante estos comentarios para abrir líneas de estudio a este respecto.

Aunque el siguiente comentario se distingue por la brevedad, es sin embargo imprescindible hacerle un lugar entre el panorama

crítico de los años ochenta por su relevancia en la historia intelectual de la poesía estadounidense. Nos referimos al controvertido libro de Geoffrey Hartman *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature* (1980). En esta obra Hartman elabora una apología a favor de la crítica filosófica europea en contra de la muy pragmática crítica anglo-norteamericana. En medio del discurso sobre el estado de la poesía, emerge Marianne Moore como una prototípica "spring cleaner" norteamericana:

Poets having expelled the old gods, their images, their phraseology—in short, poetic diction—and, having instituted a more natural diction, the process of purification continues, not so happily, and the purified language proves to be as contaminated as ever. We see that the poetic diction once rejected had extraordinary virtues, including its nonnatural character, its lucid artifice, the 'mirror-of-steel un insistence' (Marianne Moore) by which it made us notice smallest things, and ciphered greatest things, and gathered a few terms⁵² magical, memorable, barely meaningful, the powers of language.

Más adelante en el razonamiento de Hartman, Marianne Moore es citada de nuevo como paradigma de transparencia verbal junto a Hegel y Derrida. Es importante mencionar que la relevante inclusión de Moore en esta obra nos hace dilucidar el lugar que de forma tácita iba ya ocupando Moore en la historia de la poesía norteamericana. Además se puede percibir en el texto de Hartman cómo la poesía de Moore representa para el autor las virtudes de un lenguaje en estado puro al que ya aludía Williams en 1925.⁵³

La década de los ochenta se inaugura, en cuanto al discurrir

de la producción crítica sobre Moore, con uno de los libros más proteicos en este campo. Nos referimos a la obra de Bonnie Costello *Marianne Moore: Imaginary Possessions* del año 1981.⁵⁴ Para algunos críticos este libro es uno de los intentos más completos y exhaustivos de lectura de los poemas y de sus imágenes llevados a cabo. A este respecto tenemos que decir que sin duda alguna Costello marca una pauta trascendental en la erudición sobre Moore al concluir que ninguna lectura de Moore puede ser precisa sin prestar la debida atención al prolijo y detallado proceso creativo del que Moore dejó sobradas muestras en sus cuadernos de anotaciones. Costello descubre la clave para acercarse a los poemas de Moore en una de las frases más originales de la poeta perteneciente a su poema "*When I Buy Pictures*" (1921) que dice "I may regard myself as the imaginary possessor".⁵⁵ Para Costello, Moore se permite una "posesión imaginaria" de experiencias a través de actos asociativos, paradigmas alegóricos, sentencias epigramáticas y estructuras formales que no plantean un parecido con el orden real del mundo. La posesión de los *objets d'art* permite a Moore imaginar que goza de bienes estéticamente hermosos que la transportan cerca de la belleza, la perfección y la verdad. Costello abunda en esta idea y en el método de Moore para crear su mundo poético con las siguientes palabras:

Moore pursues the contours of objects for what she can discover

of herself, but precisely because she learns about herself through observation of the external world, she can never declare her motive or speak of herself directly. "Imaginary possession" allows her to make associations without making assumptions. She never permits the idea to submit the image. All her thoughts occur along the way to describing something visible. There are no static declarations or forms in her work. In this sense, the poem does not mean, but does. Her poems are actions, not reflections.⁵⁶

Otro de los aspectos innovadores de la obra de Costello es la llamada de atención que hace sobre la práctica de incluir en las antologías los poemas más accesibles y convencionales de Moore dejando de lado los que ella considera mucho más brillantes pertenecientes a las primeras décadas de la producción literaria de Moore. Según Costello, esta selección equivocada ha presentado una imagen muy distorsionada de Moore que, junto con algunos aspectos biográficos que redundan en la figura de dama tímida y asustadiza enfundada en su capa y su tricornio, debe ser desechada de una vez por todas. Para contrarrestar esta tendencia, Costello propone el análisis del poema "An Octopus" que sólo había sido incluido una vez en una antología. La semblanza de Moore que emerge del estudio de Costello no es la de esa dama temerosa, sino la que emana de la imaginaria de su poesía, que es la de una voz combativa y luchadora. Estas metáforas de contienda no se corresponden con las imágenes de sumisión que se acostumbraba a interpretar en la poesía de Moore, como explica Costello:

Moore's strategies and images of armor are not intended as self-protective coverings, Moore's poetry of combat, then, has two aims. To reclaim for the imagination the complexity, humility, and tolerance that action represses, and to restore for the imagination the experience of stability and harmony that experience disrupts.⁵⁷

Costello admite al principio de su estudio textual que no ha tenido en consideración aspectos biográficos porque, por un lado, no es ésa la misión de un libro que se plantea como tarea fundamental el estudio de los mecanismos poéticos de Moore y por otro, porque ya había investigadores trabajando en esta disciplina. Esta argumentada decisión ha sido criticada por algunos estudiosos como, por ejemplo, Carolyn Burke quien expone a este respecto:

One regrets this decision, however, because in practice it means that Costello does not discuss Moore as a woman poet, nor does she consider an awareness of gender in her otherwise fully persuasive discussion of Moore's poetry.⁵⁸

Otro de los reproches al *Imaginary Possessions* de Costello procede de la crítica feminista Taffy Martin quien censura el excesivo celo formalista de la obra, opinión que compartimos al considerarla certera en su fundamento. Martin defiende así su postura como leemos seguidamente:

But Costello's formalism, as much as polemical approach, mingles comments about what Moore actually writes with ideas about what she ought to have written: "Moore's greatest poetry does not deal

with the major myths of our culture, with tragic or epic themes" (13). Costello rightly claims that "we learn little about Moore's poetry by imposing on it preconceived notions of the American artist," but she goes on, nevertheless, to judge the poetry in terms of New Critical standards for good American poetry: "The native, the genuine, the vernacular in Moore, is well schooled in urbanity and restraint" (246).⁵⁹

La obra *Marianne Moore: Imaginary Possessions* es, según nuestra opinión, un estudio muy valioso por cuanto es ejemplar en el análisis de los poemas y en el uso que hace para ello de los cuadernos de notas inéditos de Moore. Añadido a esto, Costello escudriña la red metafórica de Moore llegando a conclusiones que desbaratan muchos de los tópicos que se habían creado sobre su poesía. En cuanto a los aspectos menos acertados observamos quizás una reticencia acentuada en el hecho de no incluir aspectos de la biografía de Moore que sí podrían iluminar muchas veces su evolución poética y su pensamiento estético. Por lo demás, ya hemos comentado que en el exiguo panorama crítico sobre Moore una obra de estas características siempre resulta un acicate y un impulso renovador para aproximaciones posteriores.

El interés por la obra de Moore siguió aumentando en la década de los ochenta y nuevos planteamientos y teorías se fueron suscitando conforme el debate crecía al encontrarse en muchas ocasiones posiciones divergentes. Pero había un consenso entre la gran mayoría de estudiosos de la poesía modernista en la necesidad de evidenciar la trascendencia de Moore dentro de la historia de la literatura norteamericana como expresa John Slatin

en 1986:

Criticism has spent sixty years learning to read Eliot and Pound, thirty years reading Williams, twenty years reading Stevens. Now it is Moore's turn. The goal is to discover and describe her affinities, first, with contemporaries like Williams and Pound and Eliot (Eliot above all); second, with the Anglo-American poetic tradition from which she seems to stand aloof; and finally, and perhaps most importantly, with specifically American tradition that stems from the puritans and runs through Emerson and Henry James (and Williams, and Pound, and Eliot) and which Moore tries to reconstruct.⁶⁰

Slatin defiende en su libro *The Savage's Romance: The Poetry of Marianne Moore* (1986) que la poesía más relevante de Moore es la que corresponde a los veintiún primeros años de su carrera, es decir, de 1915 a 1936. La década de los cuarenta, según Slatin, marca el declive definitivo de la trayectoria de la poesía de Moore. Por tanto, su estudio se centra en la lectura detallada de ese período, descartando por completo la inclusión de los otros poemas de la larga carrera literaria de Moore. Al acometer la ardua tarea de investigar los complejos poemas de esta etapa esencial, Slatin llega a la conclusión de que esa dificultad se debe a "their apparently almost total lack of reference either to poetic tradition or to anything we might agree to call the real world".⁶¹ Sin embargo, la hipótesis de Slatin demuestra que la poesía de Moore se desenvuelve en una complicada y opaca red de relaciones intertextuales, como muy bien explica el autor al plantear sus conjeturas:

My goal has been to demonstrate, by means of detailed explications, à la *New Criticism*, not only how Moore's poems attempt to secure autonomy for themselves, but also how their repeated, necessary failures create the disruptions upon which explication depends for its clues. Thus explication destroys the autonomous status which the New Criticism claimed for the poetic object and which Moore tries to claim for herself, by binding Moore and her poems within an increasingly complex network of literary relationships.⁶²

Slatin añade que la opacidad de la escritura de Moore se debe en gran medida a su particular uso de la cita, ya que otros modernistas también se valían de esta técnica pero con alusiones conocidas, al menos por parte del público, como aclara el autor:

When Eliot borrows a line from Dante or Tennyson, for example, he fully expects that at least some of his readers will recognize the source. Furthermore, he counts on their knowing the literary value of that source, and assumes that that knowledge will inform the reader's valuation of his (Eliot's) own poem as well. By contrast, Moore tends to deprive herself and her readers of such landmarks and signposts, and this is one reason we find so much of her poetry so difficult. Her sources are almost invariably both obscure and "non-literary"; even when she identifies them in her published notes, most readers find them charmingly but meaninglessly eccentric.⁶³

El retrato que Slatin perfila de Moore como artista en sus primeros años de carrera es el de una joven extremadamente ambiciosa, con la firme determinación de hacerse un lugar en la comunidad literaria. Igualmente sobresale en este perfil la lucha que mantuvo Moore por ser una poeta independiente y por encontrar una voz singular dentro del concierto poético de su tiempo. Sin embargo, Slatin no llega a dilucidar las razones que llevaron a

Moore a mantener unas relaciones tan complicadas con la tradición poética. En nuestra opinión, Slatin pasa por alto que esa constante autonomía de Moore frente a la tradición tenía su origen en su misma identidad como mujer poeta que la obligaba a problematizar su experiencia poética femenina con la herencia literaria masculina y logocentrista. De ahí parten, a nuestro entender, las dificultades que tiene Slatin para establecer los nexos entre Moore y la comunidad modernista. A pesar de esta cuestión, Slatin aporta con su libro una interesante lectura de los poemas más inextricables de Moore, siendo en este sentido un estudio admirable por su manejo de las fuentes documentales no sólo del archivo de Moore, sino también por el manifiesto dominio que tiene Slatin del material literario en su conjunto.

El año 1987 marcó un hito trascendental en el curso de los estudios sobre la obra de Marianne C. Moore porque se celebró el centenario de su nacimiento⁶⁴. Multitud de congresos, simposia, homenajes y exposiciones se celebraron a lo largo y ancho de todo Estados Unidos. Estas conmemoraciones tuvieron su influencia más duradera en la publicación de numerosos artículos, libros, ensayos y diversas ediciones revisadas de la poesía de Moore. Uno de los esfuerzos quizás más interesantes fue la publicación un año antes del centenario de toda la prosa de Moore bajo el título *The Complete Prose of Marianne Moore* (1986)⁶⁵, editada por Patricia Willis, bibliotecaria y conservadora del archivo de Marianne Moore en la Biblioteca y Museo Rosenbach de Filadelfia.

El trabajo de Patricia Willis es muy loable, puesto que se trata de la compilación de más de cuatrocientos ensayos que escribió Moore a lo largo de su vida, muchos de ellos durante el periodo en que fue editora de la prestigiosa revista neoyorquina *The Dial*. La publicación de este libro significaba que se ponía a disposición de la audiencia, por lo menos, la parte fundamental de la obra "pública" de Moore con lo cual ya se podía tener de ella una visión más íntegra como escritora. Como resultado directo del impacto que produjo la edición de este valioso compendio, Celeste Goodridge publicó en 1989 el primer y hasta el momento único estudio sobre la prosa de Moore, titulado *Hints and Disguises: Moore and Her Contemporaries*.⁶⁶ Goodridge continúa en su libro con la idea perfilada por John Slatin de Moore como artista individualista que escondía su interdependencia de los escritores contemporáneos, a los que admiraba y de los que recelaba al mismo tiempo. Goodridge estudia a la artista que se escondía tras los "hints and disguises" por medio de la recepción crítica que Moore dedicó a otros artistas de su época basándose en las fuentes que la misma autora comenta en su estudio:

... Moore's private writings—her letters, her reading and conversation notebooks, and her manuscript notes— are as valuable as her public offerings; it is only by reading these public and private documents in concert, and by recovering the dissonance or contradictions between them, that we can begin to evaluate Moore's contribution as a poet-critic and to sort out who she thought she was in this community and how the community perceived her.⁶⁷

Goodridge plantea en el libro, entre otras cuestiones, que Moore será recordada en el futuro no sólo como poeta, sino como crítica perspicaz de los escritores de su época. Para ello, la autora incluye en su estudio los ensayos sobre los poetas Stevens, Pound, Eliot y Williams que, según su opinión, eran los que Moore tenía como punto de referencia o guía para su propia evolución poética. Prueba de ello es el seguimiento que Moore mantuvo de cada uno de ellos, a lo largo de décadas, por medio de sus reseñas y artículos en diversas revistas. Como ejemplo baste señalar el caso de Wallace Stevens, a quien Moore hizo reseñas de prácticamente todos sus libros desde 1924 a 1964. Para Goodridge, la contribución más importante que hizo Moore a la *avant garde* literaria fue precisamente que llevó a cabo el seguimiento ensayístico del desarrollo poético de los escritores mencionados. Además, con la lectura de todo este corpus se puede llegar a conclusiones muy distintas en cuanto a las afinidades estéticas que Moore demostraba por un poeta u otro según se infiere del texto de Goodridge:

Moore makes her greatest contribution in modernist discourse about poetry when writing about these four poets... Perhaps the most important insight revealed by an examination of her private and public dialogues is that her deepest alliances were with Stevens and Pound, and not, as most have suggested, with Williams and Eliot. These preferences force us to reconsider the usual assumption that Moore and Williams, though temperamentally different, shared similar objectives in their poetic enterprises. Furthermore, Moore's readings of Stevens and Pound chart aesthetic links between their projects, thereby⁶⁸ subverting the more traditional link between Pound and Eliot.

Una de las ideas más llamativas de la obra de Celeste Goodridge es la que califica al ejercicio de la crítica de Moore como "an autotelic activity"⁶⁹. Es decir, Moore no asume en el ejercicio de la crítica la jerarquización que hay entre el texto objeto del comentario y el suyo propio. Según la autora, Moore percibía la actividad de la crítica como un acto creativo en sí mismo y este concepto anticipa el debate que mantiene la hermenéutica contemporánea sobre cuáles son las relaciones que se plantean entre los textos primarios y los secundarios.

La obra de Celeste Goodridge aporta unas reflexiones esenciales en el conjunto del corpus crítico sobre Moore que amplían los horizontes a tener en cuenta en cualquier estudio ulterior sobre la escritora. Es igualmente primordial su consideración de la actividad crítica de Moore como de igual trascendencia a la poética y lo que todo ello aporta a los fundamentos teóricos del modernismo.

Por último, consideramos oportuno comentar el reciente estudio de Darlene Williams Erickson *Illusion Is More Precise Than Precision. The Poetry of Marianne Moore*, del año 1992.⁷⁰ Los aspectos más sobresaliente del libro de Erickson son la originalidad y frescura con que se acerca a la obra de Moore. La lectura de *Illusion Is More Precise Than Precision* suscita una suerte de paralelo imaginario de las técnicas compositivas de la poeta objeto del estudio. Así, al igual que Moore, Erickson se convierte también en una hechicera de la palabra, llevándonos por

los sinuosos caminos de la imaginación de Moore. Una de las ideas más importantes de este texto es la que alude al origen y a los motivos del mito de la dificultad que entraña la lectura de la poesía de Moore, y que Erickson explica en los siguientes términos:

I suggest that a central difficulty with understanding Moore's verse is that readers and critics have been measuring her work against the wrong experiential models, using yardsticks that simply will not work, instead of learning to appreciate the discourse from its original perspectives. I am not sure that Moore herself always understood the revolution she was so quietly effecting... Moore was, it would seem, content to live with contradiction, paradox, ambiguity, intuition, ecstasy, and magic because those were far closer to the truth than anyone else's abstract precision.⁷¹

Erickson también resalta como características intrínsecas del pensamiento de Moore su sentido de la intuición —al que la poeta denominaba sentido de la ilusión— que está ligado a su manera claramente femenina de imaginar su mundo. Para Moore la ilusión es más precisa que la precisión. Y esa ilusión, esa magia de la intuición, es una parte importante de la manera en que las mujeres perciben el mundo; es una nueva epistemología que sólo algunas mujeres han tenido la oportunidad de plasmar en una voz poética.⁷² Además, Erickson afirma que Moore se movía poéticamente en una especie de polifonía de puntos de vista y de significados que derivaban en una inherente ambigüedad —en la que ella se movía cómodamente— y que en el caso de los lectores

ha causado mucha confusión. Erickson presenta el propósito de su estudio tomando como referencia los conceptos arriba mencionados; y además:

The main purpose of this study, then, is to examine the poetic techniques of Marianne Moore to show how she executes a precision so exact that it can tap the real source of human creativity: the image, the imagination, magic—what Moore calls "divine fire, a perquisite of the gods." I will show that Moore's was a way of knowing, an epistemology that valued both order and inclusiveness. I will argue further that Moore came to cast herself wryly as a wonder, a conjurer, an "imaginifico," a "wizard in words."⁷³

Consideramos la obra de Darlene Williams Erickson ejemplar en el acercamiento ciertamente original a la poesía de Moore, a la que devuelve la magia con que sin duda fue escrita. Como logros añadidos habría que nombrar el cuidadoso estudio de cada uno de los poemas donde Erickson se detiene a analizar cuestiones técnicas del verso, llegando a conclusiones entre las que destaca su teoría de la adopción de Moore del modelo de verso hebreo. Esta hipótesis se basa, según Erickson, en que el verso hebreo evita la rima final, propugna la asonancia, la consonancia y la rima interna, no establece diferencias marcadas entre el verso y la prosa, y por último, presenta una tendencia manifiesta a usar el verso silábico. Todas estas características se descubren muy claramente en la poesía de Moore, quien también mostró en alguna ocasión su interés por la poesía hebrea. Así pues, Erickson propone que Moore, al igual que Pound con los modelos

chino y provenzal, se basó en el paradigma hebraico para su verso. También es interesante resaltar la teoría de Erickson según la cual la facultad perceptiva visual de Moore se aparta del movimiento imagista —al que muchos críticos la han asociado— por cuanto la poesía de Moore se recrea en la ambivalencia y la ambigüedad, y los preceptos imagistas propugnan la claridad y la precisión. Para finalizar podemos afirmar que Darlene Erickson, mediante su ecléctico marco teórico, investiga en diversos aspectos de Moore que resultan bastante novedosos. Asimismo, promueve nuevos acercamientos basados en el reconocimiento de un planteamiento de pensamiento femenino que se mueve en otros parámetros donde la imaginación es el eje fundamental para la comprensión de la estética de Moore. De esta forma Erickson, ofrece vías de interpretación que diluyen la tópica inextricabilidad de la poesía de Moore que con su particular visión se transforman en un mundo infinitamente rico en significados.

1.5. LA CRÍTICA FEMINISTA: UN ÁMBITO DE ENCUENTRO Y DESENCUENTRO.

La crítica feminista merece un lugar especial en este recorrido por la recepción de la obra de Moore, puesto que desde los años setenta en que sus postulados ideológicos alternativos

tomaron fuerza en la academia norteamericana siempre manifestó un loable, aunque discreto interés por la re-visión de los textos de Moore. Aunque también vendría al caso señalar que para una gran mayoría de las feministas resultaba mucho más atractiva la poesía de Plath, Sexton o Rich por su carácter abiertamente polémico y confesional, que se acomodaba más a la exigencias del auge de la crítica feminista en ese preciso momento. Este esfuerzo por sacar el poemario de Moore de las lecturas tradicionales se basaba en el reconocimiento de que Moore era fundamentalmente una artista independiente de difícil clasificación que merecía un acercamiento que considerase como dato fundamental esa misma particularidad y —sobre todo— el hecho de ser una mujer poeta. Sin embargo, algunas feministas descubrieron muy pronto que Moore tampoco se adaptaba fácilmente a las lecturas canónicamente feministas porque no se acomodaba a sus esquemas sexuales su tan traída y llevada castidad. Una vez más podemos observar que la preferencia sexual de Moore ejercía una influencia primordial entre los críticos que se acercaban a su obra pretendiendo que la escritora escribiese sobre lo que los críticos pensaban que debía escribir. Esta actitud de buscar en los textos un *idearium* ha sido también muy polémica en el ámbito de la crítica feminista y ha merecido la réplica de la siempre preclara Elaine Showalter, quien manifiesta la sana necesidad de partir de un acercamiento ecléctico para evitar la manipulación los textos *a priori*. Esta actitud más integradora nos llevaría,

según la autora, "to what women actually write, not... to a theoretical, political, metaphoric, or visionary ideal of what women ought to write".⁷⁴ Showalter postula una disposición que hubiera dado muy buenos resultados si se hubiera adoptado como instrumento de lectura de los textos mooreianos en su debido momento. Sin duda, la obra de Moore precisa de lectores que se acerquen a los poemas y los interpreten partiendo de los mismos códigos que la autora nos ofrece entre sus versos. Así pues, una vez más —y en este caso una crítica feminista— siguió la trayectoria de los caminos trazados por los New Critics norteamericanos, pero partiendo de un marco ideológico que en teoría podía haber augurado un resultado más esclarecedor de la obra de Moore. Nos referimos al controvertido y ciertamente contestado ensayo de Suzanne Juhasz "'Felicitous Phenomenon': The Poetry of Marianne Moore" del año 1976.⁷⁵ En efecto, Juhasz reconoce en su texto que Moore es una de las grandes poetas norteamericanas de todos los tiempos, pero lamenta que la escritora fuera casta, puesto que esta condición significa la falta de compromiso y el excluir de la experiencia femenina uno de los elementos más característicos del hecho de ser mujer:

Her feminine virtues of "deference" and "modesty" and charm were the ones with which men are most comfortable (and flattered); while in opting for nonsexuality, she escaped those feminine characteristics that threaten, especially in a woman who also claims—through intelligence and talent—to be an equal. She did not compete as a woman, although she may have charmed as one. When she writes about the "particular strength" that chastity

confers, she writes from direct experience. Chastity is nonengagement; it leaves one in a position of safety.⁷⁶

Igualmente Juhasz afirma que Moore y otras poetas de principio de siglo estaban intentando formar parte de la tradición masculina sin buscar un camino propio, como ya hemos puesto de manifiesto a lo largo de este capítulo. El reconocimiento de figuras del mundo de la poesía de que fue objeto Moore es asimismo otro de los hechos que Juhasz considera como prueba de que Moore era —y citamos su expresión literalmente— "one of the boys".⁷⁷ Juhasz continúa en su análisis de la poesía de Moore poniendo de manifiesto que en su obra "'woman' and 'poet' is separated as the most effective means of achieving professional success".⁷⁸ Por último, y con relación al uso de las citas que hace Moore, Juhasz sostiene que son un equivalente a no asumir responsabilidades por sus propias afirmaciones.

En esta misma línea se sitúan, igualmente, los comentarios que hizo la crítica-poeta feminista Adrienne Rich que atribuye el éxito que tuvo Moore entre sus contemporáneos a sus cualidades "maidenly", "elegant", y "discreet" que no supusieron amenaza para estos poetas.⁷⁹

Creemos que las lecturas que hacen Juhasz y Rich de Moore, por inverosímil que pueda parecer, caen en los mismos errores que las de los New Critics al considerar aspectos de la conducta personal de Moore que nada tenían que ver con su poesía. El hecho

de que Moore no escribiera poesía confesional en la que aparecieran elementos de su sexualidad no la descalifican como poeta ni tampoco indican un deseo de escribir poesía como Eliot, Williams o Pound. Además, estos juicios demuestran su superficialidad al obviar rasgos que apuntan a una configuración femenina de la poesía de Moore como, por citar sólo los más obvios, la poética del silencio, la acendrada postura anti-jerárquica, las omisiones deliberadas, la sintaxis condensada, la ausencia de conclusión en sus poemas, la pluralidad de voces que implica su uso de las notas, el cuestionamiento de la tradición y la autoridad, entre otros muchos. O deberíamos sugerir que estas dos críticas feministas no han leído el poema más largo y denso de Moore —precisamente una ácida crítica a la institución del matrimonio— que es "Marriage" (1923). En este poema se suceden versos que no hacen dudar de la abierta censura que Moore plantea a muchas de las actitudes patriarcales como "that men have power / and sometimes one is made to feel it" o "'Men are monopolists / of 'stars, garters, buttons / and other shining baubles'— / unfit to be guardians / of another person's happiness'".⁸⁰ Si nos decidimos a entrar en el ámbito de lo estrictamente biográfico podríamos aportar datos que desmienten rotundamente que Moore fuera "one of the boys", puesto que ella y su madre formaban parte activa del "Women's Suffrage Party of Pennsylvania"⁸¹ a principios de siglo. De igual manera, Moore mantuvo profundos lazos profesionales y de amistad con toda la

nutrida comunidad de mujeres escritoras tanto de su país como de Gran Bretaña. Estos vínculos han quedado fielmente reflejados en la ingente cantidad de correspondencia que mantuvo a lo largo de su vida con ellas. Resulta asombroso comprobar como Moore se convirtió en centro de interés para todas estas escritoras e incluso llegó a ser la mentora y consejera de Elizabeth Bishop.

Quizás estos intentos de crítica feminista fueron fallidos debido al descuido de no haber basado esas aseveraciones en un análisis de los textos de Moore con seriedad y profundidad. Pero debemos reconocer que, conforme avanzaba la crítica feminista en su marco teórico, la poesía de Moore fue siendo objeto de lecturas que han resaltado la posición que la escritora refleja en su poema "Armor's Undermining Modesty" (1950)⁸², donde surge una voz poética que socavaba las estructuras de poder en el mundo político e intelectual.⁸³

Un libro que hace referencias a cuestiones de género en la obra mooreiana es el estudio de Taffy Martin *Marianne Moore: Subversive Modernist* (1986)⁸⁴, de donde surge un retrato de la poeta como maestra consagrada de la escritura. Para ello Martin ofrece un meticuloso estudio de todos los documentos no publicados de Moore para reconstruir el idiosincrásico proceso de creación de la escritora. De igual manera, Martin traza una cuidadosa línea a lo largo del análisis de los poemas para demostrar el lado subversivo de Moore. Aunque vivió en una época fundamentalmente convulsa, Moore emerge como una artista que se

enfrentó con un gran sentido del humor irónico y un agresivo optimismo a todos los avatares históricos que la vida le planteó. A pesar de todo ello fue una inadaptada con su herencia puritana, pero aún más inadaptada en su versión herética del modernismo del siglo XX. Todo ello unido al método crítico de análisis de Martín que se basa en teorías contemporáneas y en parámetros tradicionales, contribuye a su ciertamente novedosa teoría de cómo Moore se anticipa al pensamiento postmoderno:

Moore was a fullfledged but subversive modernist whose treatment of twentieth-century experience undermines the outward calm so essential to modernism as it is usually defined. She thus anticipates the jagged confusion that postmodernists proposed as a more appropriate response to contemporary experience.⁸⁵

Martín recrea su propuesta de Moore como precursora de la postmodernidad comparando sus peculiares técnicas poéticas con las de otras manifestaciones artísticas de esta corriente de pensamiento estético actual y llega a las siguientes conclusiones:

Rather than the pioneering but still recognizably musical compositions of Aaron Copland, Moore's quotation-littered poems make one think of John Cage's music, in which artificial time constraints and found sounds replace traditional phrasing.... Accuracy, patterning, and repetition are essential tools of the postmodern artists whose work Moore anticipates. Their responses to and their interpretations of life in the XXth century are inclusive rather than defensive or escapist, just as Marianne Moore's were.⁸⁶

La teoría de Martin sobre la supuesta postmodernidad de la poesía de Moore contribuye a explicar, en parte, la incomprensión que sufrió la obra de la escritora hasta los años setenta. Igualmente pone de manifiesto la marginalidad del discurso poético de la autora, cuyas innovaciones se proyectaron en el tiempo más allá del movimiento de la *avant-garde*. Este sugerente planteamiento también abre caminos que facilitan la interpretación o la identificación de la epistemología de la obra de Moore y su influencia en las postrimerías de nuestro siglo.⁸⁷ En cuanto a aspectos puramente concernientes a la crítica feminista de la obra de Moore, Martin no clarifica la relación entre la subversión y la identidad poética femenina en la obra de la autora. Sin embargo sí que reconoce la existencia de una relación de causa a efecto, esto es, que en el caso de Moore la asunción de una identidad poética femenina implica subversión. Por tanto la relación entre estos aspectos sigue sin dilucidarse en profundidad, aunque sí tratada de forma un tanto marginal, como es el caso del estudio de Taffy Martin.

Otros estudios recientes sobre la obra de Moore rechazan los estereotipos de que esta constituya una poesía asexuada, sin poder, y son contribuciones muy valiosas en tanto en cuanto valoran la relación entre género y producción poética. Entre ellos destaca el todavía válido y brillante artículo de Rachel Blau DuPlessis "*No Moore of the Same: The Feminist Poetics of Marianne Moore*" del año 1988.⁸⁸ Como marco ideológico DuPlessis

parte de la base de que la mujer escritora es una "marked marker",⁸⁹ ello implica que está marcada por los atributos culturales de mujer, género, sexualidad, lo femenino, y todo un conglomerado de representaciones contradictorias que son tanto su inscripción cultural como la nuestra. Asumiendo estas realidades, DuPlessis sostiene que Moore en su carrera artística desarrolló unas relaciones complejas con la poesía como institución y con el texto como concepto. Además de revisar gran parte de los aspectos convencionales de la composición textual, Moore adoptó una postura diáfana como mujer escritora:

She responded to the situation of the marked marker by calling attention to conventions of textual making in the poem—sometimes as a quasi-narrative, or as a discussion of art making via an art object, but more often and quite provocatively by "laying bare the devices" of Poetry, Oeuvre, Canon, Text—these words indicating naturalized support systems of literary production. By her approach to textuality (to writing "so-called poems") she deliberately, and with critical intent, generated suspicion and productive confusion about these assumptions.⁹⁰

Moore, en palabras de DuPlessis, elaboró su propio sistema prosódico, que en vez de seguir los patrones modernistas de verso libre, se basaba en su único y original sistema de estrofa silábica. De esta forma sus poemas no se insertan en un antecedente cultural, puesto que en lengua inglesa no hay tradición de verso silábico. De hecho, el verso silábico es más común en la tradición prosódica española y francesa.⁹¹ Moore utiliza un sistema que sólo ella controla, una norma prosódica

de la cual es ella el único árbitro:

There is no "Authority" before hers. She makes a mimicry of rule-based traditions of prosody by following her own rule. The very artful elegance of her syllabic system is a form of that "disruptive excess" which, Irigaray posits, is the final answer to theories of female incapacity and lack. As a marked marker, Moore is more, and she gives, read in this manner, no Moore of the same.⁹²

La resistencia de Moore al canon proverbial afecta directamente a su estilo. DuPlessis explica que la mencionada resistencia crea una serie de tendencias en los poemas que ella denomina "gender narratives". Estos "gender narratives" se organizan, según DuPlessis, en cuatro tropos que definen el acceso de Moore a la autoridad y a la vocación como escritora, que es lo que da esa textura especial a sus poemas. DuPlessis interpreta algunos de los poemas de Moore para mostrar cómo esos tropos operan de manera que hacen su poesía representativa de la singular poética femenina de Moore. La importancia del artículo de DuPlessis radica en poner de manifiesto las estrategias textuales de Moore que van desde su postura anti-autoritaria, no-masculina, descentradora, palimpsestica y marginal, entre otras. Para finalizar, DuPlessis termina su artículo sugiriendo un *locus* imaginario para la singular poesía de Moore que se situaría en:

Moore may have postulated herself as a kind of cultural inter-gender—not literally, of course, but figuratively. A creature neither he (with its political crudeness) nor she (with its

accumulated opprobrium) but some third thing—maybe closer to "she" but without the burden of stereotype and denigration. Perhaps she is a self declared "foreigner" to codes of gender as she assumed a "foreign" stance to codes of English prosody. Isn't this "androgyny"—postulating a third gender place which has not been constructed to/constricted to female limits?⁹³

Dentro de la tendencia feminista de revisar el canon poético norteamericano sobresale un libro de reciente publicación titulado *Women poets and the American Sublime* (1990)⁹⁴, cuya autoría corresponde a la prestigiosa estudiosa Joanne Feit Diehl. En la línea de reconceptualizar el canon poético, Diehl describe una tradición alternativa de mujeres poetas norteamericanas que ella denomina "American Counter-Sublime" y para ello enfoca su ensayo en las poetas Dickinson, Moore, Bishop y Plath. En el caso de Moore, arguye que la escritora respondió con fuerza a la identificación emersoniana y whitmaniana del poeta con una voz masculina y por ende a su identificación con el sublime poético. Para lograr el acceso al sublime norteamericano las mujeres poetas crearon estrategias que se constituyeron en el nacimiento de una tradición sustancialmente distinta. La asunción de dichas estrategias derivó en una conciencia marginal de la mujer escritora. En el caso de Moore, escribe Diehl:

Moore's sense of marginalization is implicated in her awareness of herself as a woman poet and of the role that the woman traditionally plays in the Romantic literary imagination. The apparent "inappropriateness" or "eccentricity" of Moore's technique may, therefore, be understood as a radicalizing aesthetic that engages the reader in discomforting, because

inherently violative, poetics.⁹⁵

Diehl considera que Moore era una poeta de asombrosa perspicacia que se plasmaba en una rápida aprehensión de la idea de que la imaginación se identifica con el género y que la confrontación de la imaginación con el sublime natural vuelve a plantear inevitablemente la experiencia personal de los orígenes de la identidad sexual.⁹⁶ Igualmente, a través de la idiosincrásica poética de Moore y de su uso del discurso prosódico que evade las categorías poéticas tradicionales —como también su especial sentido demótico e inclasificable de la lengua— Moore excluye las asunciones convencionales que subyacen en las estructuras lingüísticas. Todos estos rasgos demuestran para Diehl la existencia del "Counter-Sublime" femenino, que protege y privilegia el estatus del ser autorial. La paradoja que emerge de la dualidad poética y personal de Moore sin duda significó para ella un verdadero *tour de force* existencial, como comenta Diehl:

Her task was indeed formidable: to create her own version of poetic modernism without violating the contours of her familial and social identity..... Moore evolves a poetics that suppresses her relation to the poem, as subsequent drafts erase the earlier individualized voice in favor of a universalizing "one."⁹⁷

Women Poets and the American Sublime demuestra de manera muy convincente la idea de que las poetas norteamericanas —y muy

especialmente Moore— constituyen a través de la "poética de la desviación" —término del que osamos apropiarnos al traducir la proposición de Diehl "the Poetics of Deflection"— un contra-sublime que se define por oposición. Esta aportación nos parece fundamental en cuanto a que sitúa a Moore en una tradición particularmente femenina, iniciada por Dickinson, que esclarece la idea de comunidad femenina y al mismo tiempo singulariza los distintos mecanismos en que cada mujer poeta visualizó su auto-proclamada marginalidad.

Otro libro que también estudia las relaciones literarias de poetas como Moore y Bishop con la tradición canónica y con el modernismo es el de la autora Jeredith Merrin, titulado *An Enabling Humility: Marianne Moore, Elizabeth Bishop, and the Uses of Tradition*, de 1990.⁹⁸ Desde el punto de vista de Merrin y a diferencia de sus predecesores románticos, Moore y Bishop toman la tradición literaria inglesa y sus temas de la vida espiritual, y del mundo natural desde una posición de humildad —en palabras de Merrin, "an enabling humility". Ambas escritoras escogieron como modelos poéticos a escritores de finales del renacimiento —Sir Thomas Browne, George Herbert— que en cierto modo demostraban un sentido de humildad protestante que culturalmente se asociaba a la humildad femenina. Los mencionados escritores eran considerados como figuras menores o periféricas del canon de la literatura anglo-norteamericana. Según Merrin, tanto Moore como Bishop beben en las fuentes de la tradición espiritual de

la literatura anglo-norteamericana, que se refleja en su poesía marcada por la reflexión moral y metafísica. Ambas escritoras partieron del imagismo al ampliar la descripción y al dejar lugar a la meditación y la reflexión en su poesía, aspectos estos últimos que las distanciaba de los demás modernistas:

Unlike Eliot and his followers, who turned from nineteenth-century influences to John Donne and to Elizabethan and Jacobean drama, these poets drew, for reasons I investigate later, primarily on less theatrical, less insistently "masculine" and erotically bold models. I am interested here in how each reassesses her inheritance, selecting and making use of different precursors and different literary and spiritual configurations than those that compelled the chief male modernists.⁹⁹

Merrin llega a la conclusión de que el uso que hacen Moore y Bishop de la tradición demuestra una clara resistencia a la tendencia imaginativa romántica de dominar la naturaleza y a la mujer como un objeto más de la misma. Ambas poetisas presentan una sutil oposición a todas las formas de egocentrismo y dominación que se muestra en las técnicas que usan en su poesía para ponerlo de manifiesto:

Rather than relying on the central, self-exposed and often self-congratulatory "I," they make room for multiple and juxtaposed perspectives—both human and nonhuman—reminding us that no matter what position we occupy there is always, as Emily Dickinson asserted, "Another — way to see."¹⁰⁰

Jeredith Merrin aporta con su libro otra visión más sobre

la resistencia que opusieron escritoras como Moore a inspirarse en la tradición que se contemplaba como idónea por parte de los poetas modernistas, lo que incide, una vez más, en su carácter marginal, crítico y reticente a discurrir por caminos marcados por otros.

De igual manera, Betsy Erkkila reconoce que Moore irrumpió en la arena literaria "armed with the traditionally feminine and Christ-like virtues of love, humility, self-abnegation, and piety",¹⁰¹. Sin embargo, señala que Moore estaba *vestida de lenguaje* —por así decirlo— para luchar por un *ethos* femenino en la cultura norteamericana. Erkkila propone en su notable obra *The Wicked Sisters* (1992) que la historia literaria de las mujeres es un *locus* de disensión, contingencia y lucha continua en vez de un espacio separado de mujeres bien avenidas.¹⁰² A diferencia de las ideas postuladas por Merrin, Erkkila plantea en su libro que:

It is meant to suggest the ways women poets in their multiple identifications as witches, warrior women, "bad" women, blues-women, lovers of other women, and singers of songs have taken up the power and danger of the word in an effort to resist and disrupt the various systems of masculine power and dominance in their time.¹⁰³

Una vez más, Erkkila presenta a Marianne Moore como una poeta cuyos "imaginary gardens" y su fe Protestante la mantuvieron resguardada de la sordidez de los episodios bélicos del siglo XX

pero que, sin embargo, esgrimió su poesía con la gran determinación de feminizar la cultura norteamericana. A esta cruzada femenina se unieron otras poetisas como H.D., quien en 1916, ya en plena primera guerra mundial, veía la lucha de las escritoras en dos frentes. Por un lado, la lucha modernista en contra de la voracidad del comercio y, por el otro, la lucha femenina para salvar la civilización del poder de destrucción de los hombres.¹⁰⁴ Erkkila reconoce que, a pesar de esta beligerancia literaria, la aparente modestia de Moore ha confundido no sólo a los poetas modernistas, sino a las mismas feministas, como es el caso de Suzanne Juhasz. Según Erkkila, ello se explica por la incorporación aparentemente contradictoria de humildad y fuerza que se representa en sus poemas. Las técnicas que manifiestan este contraste son, por ejemplo, la interminable proliferación en sus poemas de animales, objetos y locuciones de otras personas que se presentan como una suerte de escudo tras el que se esconde la autora. Erkkila ve en esta cascada de elementos un rasgo inequívoco de la posición que adopta la voz poética de los poemas de Moore:

Locating her poetic authority in objects and texts outside herself, she collects, catalogues, and recuperates all things, making the entire world speak herself. Her personal point of view is ultimately objectified and naturalized as fact, textuality, and spiritual truth.¹⁰⁵

The Wicked Sisters desvela aspectos de las relaciones literarias

entre Elizabeth Bishop y Marianne Moore que habían pasado inadvertidos hasta el momento. A la luz de los postulados teóricos de Erkkila esta relación revela una compleja interacción entre escritura, género y lucha social, todo ello problematizado a la vez por la necesidad de las poetisas de hallar musas, madres, mentoras y ancestros poéticos. Esta dialéctica evidencia que Moore y Bishop percibían la identidad femenina de forma distinta. Moore creía en una identidad marcada por los valores femeninos de la maternidad que podían transformar las relaciones de dominación y sumisión¹⁰⁶, mientras que Bishop nunca transmitió en su poesía esta propuesta de transformación social femenina. Por tanto, el estudio de Erkkila pone de manifiesto que el ámbito de las relaciones literarias en la comunidad de escritoras modernistas —como demuestra el par Moore-Bishop, entre otros— era un foro de discusiones fértiles, de diferencias y disensiones que marcaban una corriente de pensamiento de indiscutible estética femenina.

Siguiendo con el estudio de las problemáticas relaciones que mantuvo Moore con la tradición literaria y con las convenciones figurativas, hay que hacer cumplida mención de la excelente obra firmada por Jeanne Heuving *Omissions Are Not Accidents: Gender in the Art of Marianne Moore* (1992).¹⁰⁷ Este magnífico libro plantea desde un principio que para apreciar la trascendencia de la obra de Moore hay que considerar como aspecto fundamental de qué manera se estructura el género (gender) en su obra. Heuving

parte de este postulado atendiendo a la posición de Moore como mujer dentro de la sociedad y dentro del lenguaje. La dificultad que plantea la lectura de la poesía de Moore es consecuencia directa, según Heuving, de lo que ella califica como "articulate silences", que es la manifestación inequívoca de la dificultad de representar gran parte del significado. La misma Moore advierte en la enigmática sentencia que precede a la edición de sus *Complete Poems* que "Omissions are not accidents"¹⁰⁸, lo que sugiere en palabras de Heuving:

...for Moore unreason and unrepresentableness are crucial to meaningful verbal acts. Moore's poetic quest is doubly paradoxical: to write a universal poetry which includes her perspective as a woman and to construct a universal consciousness out of a "direct treatment of the 'thing.'"¹⁰⁹

Heuving utiliza los postulados teóricos de Pierre Macherey y Luce Irigaray para el desarrollo de la búsqueda doblemente paradójica de Moore que desemboca en la anti-especularidad y el anti-simbolismo de su poesía:

Moore's repeated comments that she does not write poetry, but that she does not know what else to call her work; her disinclination to present singular and powerful speakers; and her presentation of others as others rather than self-reflecting mirrors indicates her felt alienation from the conventions of a traditional lyric poetry.¹¹⁰

Hasta cierto punto la poesía modernista reaccionó contra la

práctica romántica de reflejar la voz poética en el otro como espejo. No obstante, y como bien apunta Heuving, la posición de Moore como mujer poeta le hizo dedicar grandes esfuerzos para desmantelar esta práctica, mucho más que sus colegas masculinos.

Otros aspectos que Heuving retoma de la poesía de Moore, como ya han hecho otros críticos, es la técnica del *collage*, el lenguaje de doble sentido y la ambigüedad. En concreto, el *collage* es una clara manifestación de lo que Moore denominaba su "hybrid method of composition" y que para Heuving no es sino una práctica que, basándose en la yuxtaposición de frases, produce ironías que "seriously undermine the very possibility of 'stirring' or 'solid' meanings".¹¹¹

El propósito fundamental de Heuving es demostrar que la poesía de Moore que presenta las características previamente citadas es la escrita hasta 1935 y que la autora denomina "poetry of understatement". La poesía que Moore escribió a partir de los años cuarenta hasta el año 1970 la caracteriza como "poetry of overstatement", que implica la capitulación de la artista ante las formas convencionales de representación. La importancia de la "poetry of understatement" radica en los silencios y las negativas a conformar el lenguaje y la figuración a las convenciones que suscriben determinaciones de género.¹¹² Este período (1905-35) marca decisivamente las problemáticas relaciones de Moore con la tradición literaria y con la manera de representarse que también compartieron otras mujeres poetas,

como advierte Heuving:

Certainly H.D. and Gertrude Stein shared Moore's frustration that they could not always mean what they expressed or express what they meant. All three women in different ways encounter the limitations of a language of "masculine specula(riza)tion."¹¹³

Para finalizar, cabría decir que Heuving hace patente que la subversión de la poesía de Moore es con diferencia bastante más evasiva que la que se evidencia en poetas como H.D. o Gertrude Stein y ello ha contribuido a que se le haya prestado mucha menos atención crítica de índole feminista. A pesar de ello, Heuving descubre en su estudio aspectos valiosos para la interpretación de la estética de Moore:

Rather than attempting to effect a totalizing vision or to remake language, Moore's writing offers a rich ambiguity—an ambiguity which constitutes through its elected and non-elected silences the play of her "radical otherness"..... Moore produces a poetry which finally does not avoid, nor repeat, gender, but re-presents it.¹¹⁴

La aportación de Jeanne Heuving y la de otras estudiosas, de las que hemos procurado dar una muestra representativa, demuestran que el momento actual del corpus crítico sobre la escritora Marianne Moore se encuentra en plena ebullición. Parece ser que el verso "We do not admire what we cannot understand" de "Poetry"¹¹⁵, uno de los poemas de Moore que más han aparecido en las antologías, va dejando paso a la formulación contraria de

que, conforme más comprendemos la obra de esta poeta, más la admiramos. La continua edición de libros y artículos dedicados a esta escritora demuestran, por un lado, que no ha sido motivo de estudios que aclaren las reconocidas dificultades que encarna su obra y, por otro, la vigencia de su mensaje poético en estos momentos en que nos encontramos debatiendo la epistemología de la post-modernidad. Y es en este último aspecto donde, quizás, la voz poética de Moore tiene más misterios por desentrañar, aunque, como bien hemos tenido la oportunidad de comprobar, ya ha habido voces que han apuntado hacia esta posibilidad —Taffy Martin y Rachel Blau DuPlessis¹¹⁶, si bien han sido tímidas llamadas de atención que requieren un profundo estudio. De cualquier manera, la cascada de estudios sobre Marianne Moore no ha dicho la última palabra sobre su obra, sino que —más bien al contrario— han puesto en la palestra numerosas y apasionantes interrogantes que deben ser contestadas en futuras propuestas. Por nuestra parte, consideramos fundamental el camino abierto por la crítica feminista, puesto que ha releído, salvo algunas excepciones, la poesía de Moore a la luz de los mismos códigos que la propia autora nos ha presentado en su obra. Con ello queremos decir que los rasgos más llamativos de los poemas mooreianos, como los silencios, las elipsis, las citas, los catálogos, la problemática voz poética, el bestiario, la compleja sintaxis, el verso silábico, la ambigüedad, el uso de la diáfora y un sinfín de peculiaridades morfológicas y temáticas que saltan

a la vista, han recibido una interpretación que da sentido y unidad al corpus y a la misma biografía de Moore. De todo ello emerge una epistemología mooreiana que ofrece una visión mucho más lúcida del asombroso experimento lingüístico que estaba llevando a cabo Moore en su poesía. El lenguaje para Moore se convirtió en su arma, en su escudo, en su laboratorio donde, cual alquimista de la palabra, dedicó toda su vida a formular el concepto de la diferencia.

NOTAS AL CAPÍTULO I

1. *Marianne Moore*, *The Complete Prose of Marianne Moore* (London: Faber & Faber, 1986), p. 52.
2. Vid. *Hugh Kenner*, *The Pound Era* (Berkeley: University of California Press, 1971).
Michael H. Levenson, *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine* (New York: Cambridge U.P., 1984).
3. *Ezra Pound*, "Marianne Moore and Mina Loy", en *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays*, ed. *Charles Tomlinson* (Englewood Cliffs N.J.: Prentice-Hall, 1969), pp. 46-47. Este ensayo fue publicado originalmente en la revista *Little Review* 10 (Marzo de 1918): pp. 57-58.
4. Entre los estudiosos que han criticado la frialdad artística de Moore destacan los siguientes:
- *Gorham Munson*, "Marianne Moore: In This Age of Hard Trying, Nonchalance is Prejudiced" en *A Canvas of American Literature Since 1900* (New York: J.H. Sears and Company Inc., 1928), pp. 90-100.
- *Randall Jarrell*, "Her Shield" en *Poetry and the Age* (London: Faber & Faber, 1955), pp. 167-186.
- *Roy Harvey Pearce*, *The Continuity of American Poetry* (Princeton: Princeton U.P., 1961), pp. 366-375.
- *Suzanne Juhasz*, "'Felicitous Phenomenon': The Poetry of Marianne Moore". *Naked and fiery Forms: Modern American Poetry By Women* (New York: Harper and Row, 1976), pp. 35-56.
5. Carta de *Ezra Pound* a *Marianne Moore*, 7 de mayo de 1918, *Rosenbach Museum & Library*, V:50:06. La correspondencia que *Marianne Moore* mantuvo a lo largo de su vida se encuentra depositada en el Museo y Biblioteca *Rosenbach* de Filadelfia, E.E.U.U. (De aquí en adelante la designaremos RML).
6. Carta de *Ezra Pound* a *Marianne Moore*, 6 de diciembre de 1918, RML V:50:06.
7. *Ezra Pound*, *The Letters of Ezra Pound*, ed. *D.D. Paige* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1950), p. 157.
8. *Darlene Erickson*, *Illusion Is More Precise Than Precision. The Poetry of Marianne Moore* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1992), p. 195.
9. Carta de *Ezra Pound* a *Marianne Moore*, 16 de diciembre de 1918, RML V:50:06.
10. Carta de *Marianne Moore* a *Ezra Pound*, 9 de enero de 1919, RML V:50:06.
11. *T.S. Eliot*, "Marianne Moore (1923)", en *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays*, ed. *Charles Tomlinson* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969), p. 49.
12. *Ibid.*, p. 51.
13. *Jeanne Heuving*, *Omissions Are Not Accidents. Gender in the Art of Marianne Moore* (Detroit: Wayne State U. P., 1992), p. 18.

14. Sandra Gilbert, "Marianne Moore as Female Female Impersonator", en Marianne Moore. *The Art of a Modernist*, ed. Joseph Parisi (Ann Arbor: U.M.I., 1990), p. 33.
15. Los *Selected Poems* de Marianne Moore aparecieron copublicados en abril de 1935 por Faber & Faber de Londres y por Macmillan de Nueva York.
16. T.S. Eliot, "Introduction to Selected Poems", en Marianne Moore: *A Collection of Critical Essays*, ed. Charles Tomlinson (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969), pp. 60-65.
17. Carta de Marianne Moore a T.S. Eliot, 23 de octubre de 1934, RML V:17:25. Como se puede observar por la fecha de la carta, Moore ya había leído la "Introducción" de Eliot a sus poemas antes de que salieran publicados en 1935.
18. T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 65.
19. Carta de W.C. Williams a Marianne Moore, 24 de mayo de 1936, RML V:77:26.
20. William Carlos Williams, "Marianne Moore" en *A Dial Miscellany*, ed. William Wassertrom (Syracuse: Syracuse U.P., 1963), pp. 238-239.
21. Carta de W.H. Auden a Marianne Moore, 14 de noviembre de 1939, RML V:02:47.
22. W.H. Auden, "Marianne Moore", en *The Dyer's Hand and other Essays* (New York: Random House, 1962), pp. 296-297.
23. Randall Jarrell, "Her Shield" en *Poetry and the Age* (London: Faber & Faber, 1955), p. 181.
24. *Ibid.*, p. 183.
25. En esta famosa frase Hawthorne expresó su terrible desesperación ante el éxito arrollador que estaban cosechando las escritoras de novelas sentimentales Fanny Fern, Elizabeth Stuart Phelps y Harriet Beecher Stowe con su celeberrima obra *Uncle Tom's Cabin*. La actitud misógina con que Hawthorne puso de manifiesto su frustración e indignación ante el triunfo literario de estas novelas se puede apreciar mejor en la reproducción del párrafo completo que le escribió a su editor en una carta fechada en 1885:
 "America is now wholly given over to a damned mob of scribbling women, and I should have no chance of success while the public taste is occupied with their trash—and should be ashamed of myself if I succeed. What is the mystery of these innumerable editions of *The Lamplighter*, and other books neither better nor worse? Worse they could not be, and better they need not be, when they sell by the hundred thousand". Citado en el estudio de Fred Lewis Pattee, *The Feminine Fifties* (New York: D. Appleton-Century, 1940), p. 110.
 Para un excelente ensayo sobre la novela sentimental y su importancia en la historia literaria vid. Jane P. Tompkins, "Sentimental Power. *Uncle Tom's Cabin* and the Politics of Literary History" en *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, ed. Elaine Showalter (New York: Pantheon, 1985), pp. 81-104.
26. Amy Clampitt, "The Matter and the Manner: Another Look at the Poetry of Marianne Moore", ensayo no publicado y leído el 29 de mayo de 1987 en el centro cultural de la biblioteca pública de Chicago, s.p.
27. Heuving, *op. cit.*, p. 18.

28. R.P. Blackmur, "The Method of Marianne Moore", en *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays*, ed. Charles Tomlinson (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969), p. 84.
29. John Crowe Ransom, "On Being Modern With Distinction", *Quarterly Review of Literature* 6 (1948): p. 136.
30. Cleanth Brooks, "Miss Moore's Zoo", *Quarterly Review of Literature* 4 (1948): p. 183.
31. T.S. Eliot, *op. cit.* p. 63.
32. Sandra Gilbert y Susan Gubar, "Tradition and the Female Talent: Modernism and Masculinism" en *No Man's Land The Place of the Woman Writer in the XXth Century. Vol I. The War of the Words.* (New Haven: Yale U.P., 1988).
33. *Ibid.*, p. 155.
34. Vid. Samuel Eliot Morison et al., *Breve historia de los Estados Unidos (México: Fondo de Cultura Económica, 1987).*
35. Vid. Nancy Knutson, "Baseball and Writing", *The Iowa Review* 17, no.3 (Fall 1987): pp. 164-166.
36. Roy Harvey Pearce, *The Continuity of American Poetry* (Princeton: Princeton U.P., 1961), p. 366.
37. *Ibid.*, p. 375.
38. Alicia Ostriker, "Marianne Moore, the Maternal Hero, and the American Women's Poetry", *Marianne Moore: The Art of a Modernist*, ed. Joseph Parisi (Ann Arbor: U.M.I., 1990), p. 52.
39. Pearce, *op. cit.*, pp. 366-375.
40. Hugh Kenner, *A Homemade World: The American Modernist Writers* (New York: Alfred A. Knopf, 1975), p. 98.
41. Marianne Moore, *Complete Poems* (London: Faber & Faber, 1984), p. 262.
42. Empleamos el término "concertante" en su acepción musical que refiere a aquel grupo de voces o instrumentos que ejecutan simultáneamente cantos distintos e igualmente importantes.
43. T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), *Selected Essays* (London: Faber & Faber, 1932).
44. Charles Molesworth, *Marianne Moore: A Literary Life* (Boston: Northeastern University Press, 1991), p. 451.
45. Laurence Stapleton, *Marianne Moore: The Poet's Advance* (Princeton: Princeton U.P., 1978).
46. Un ejemplo notable del impecable análisis textual que lleva a cabo Laurence Stapleton es el poema "The Jerboa". En su acercamiento a esta obra, la estudiosa aporta un minucioso seguimiento de las notas preparatorias que elaboró Moore en sus cuadernos de anotaciones. Stapleton aporta datos interesantes, como el de la posible influencia de la obra de Gibbon *Decline and Fall of the Roman Empire* que, de hecho, Moore estuvo leyendo de 1916 a 1921 y así lo consigna en el correspondiente cuaderno de lectura. *Ibid.*, pp. 68-72.

47. *Ibid.*, p. X.

48. La primera biografía autorizada sobre Marianne Craig Moore es la de Charles Molesworth, titulada *Marianne Moore: A Literary Life*, publicada en Macmillan en el año 1990.

49. Helen Vendler, "On Marianne Moore", *New Yorker* 15 (Octubre 1978): pp. 168-194. Este artículo fue reimpreso en dos ocasiones más, como a continuación detallamos:

Helen Vendler, "Marianne Moore", *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets* (Cambridge: Harvard U.P., 1980), pp. 59-76.

Helen Vendler, "Marianne Moore", Marianne Moore ed. e intro. por Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1987), pp. 73-88.

La edición que hemos consultado en esta ocasión es la del año 1987.

50. *Ibid.*, p. 87.

51. *Ibid.*, p. 81.

52. Geoffrey H. Hartman, "Purification and Danger 1: American Poetry", *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature*. (New Haven: Yale U.P., 1980), p. 132.

53. Vid. nota número 20.

54. Bonnie Costello, *Marianne Moore: Imaginary Possessions* (Cambridge: Harvard U.P., 1981).

55. *Marianne Moore, Complete Poems*, p. 48.

56. Costello, *op. cit.*, p. 96.

57. *Ibid.*, p. 109.

58. Carolyn Burke, "Supposed Persons: Modernist Poetry and the Female Subject". *Feminist Studies* 2:1 (1985): p. 140.

59. Taffy Martin, *Marianne Moore: A Subversive Modernist* (Austin: University of Texas Press, 1986), p. 121.

60. John M. Slatin, *The Savage's Romance. The Poetry of Marianne Moore* (University Park: Pennsylvania State U.P., 1986), p. 11.

61. *Ibid.*, p. 1.

62. *Ibid.*, p. 2.

63. *Ibid.*, p. 9.

64. Marianne Craig Moore nació el 15 de noviembre de 1897 en la ciudad de Kirkwood, estado de Missouri.

65. *Marianne Moore, The Complete Prose of Marianne Moore* (New York: Viking, 1986).

66. Celeste Goodridge, *Hints and Disguises. Marianne Moore and Her Contemporaries* (Iowa City: University of Iowa Press, 1989).
67. *Ibid.*, p. 6.
68. *Ibid.*, p. 9.
69. *Ibid.*, p. 19.
70. Darlene Williams Erickson, *Illusion Is More Precise Than Precision. The Poetry of Marianne Moore* (Tuscaloosa: Alabama U.P., 1992).
71. *Ibid.*, p. 2.
72. *Ibid.*, p. 5.
73. *Ibid.*, p. 5.
74. Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness," *Critical Inquiry* 8, no.2 (Winter 1981): p. 205.
75. Suzanne Juhasz, " 'Felicitous Phenomenon': The Poetry of Marianne Moore". *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry By Women* (New York: Harper and Row, 1976), pp. 35-56.
76. *Ibid.*, p. 39.
77. *Ibid.*, p. 35.
78. *Ibid.*, p. 35.
79. Adrienne Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978 (New York: W.W. Norton, 1979), p. 39.
80. Marianne Moore, "Marriage", *Complete Poems* (London: Faber & Faber, 1984), p. 87.
81. Molesworth, *op. cit.*, p. 117.
82. Moore, *op. cit.*, p. 151-152.
83. Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the Language* (London: The Women's Press, 1987), p. 52.
84. *Vid. nota número 59.*
85. Martin, *op. cit.*, p. X.
86. *Ibid.*, p. Xii.

87. *En este sentido hay muy pocos artículos que interpreten la poesía de Moore con una visión postmoderna, pero debemos hacer cumplida mención de la valiosa aportación de Anne Shifrer en su "The Asperities of Survival in Marianne Moore's 'The Jerboa'". Sagetrieb 9.1-2 (Spring & Fall 1990): pp. 217-223.*
88. *Rachel Blau DuPlessis, "No Moore of the Same: The Feminist Poetics of Marianne Moore". William Carlos Williams Review 14.1 (Spring 1988: Marianne Moore Special Issue): pp. 6-32.*
89. *Ibid.*, p. 6.
90. *Ibid.*, p. 6-7.
91. *Ibid.*, p. 8.
92. *Ibid.*, p. 9.
93. *Ibid.*, p. 23.
94. *Joanne Feit Diehl, Women Poets and the American Sublime (Bloomington: Indiana U.P., 1990), pp. 44-90.*
95. *Ibid.*, p. 53.
96. *Ibid.*, p. 61.
97. *Ibid.*, p. 60.
98. *Jeredith Joan Merrin, An Enabling Humility: Marianne Moore, Elizabeth Bishop, and the Uses of Tradition (New Brunswick, NJ: Rutgers U.P., 1990).*
99. *Ibid.*, p. 11.
100. *Ibid.*, p. 139.
101. *Betsy Erkkila, The Wicked Sisters. Women Poets, Literary History, and Discord (New York: Oxford U.P., 1992), p. 103.*
102. *Ibid.*, p. 4.
103. *Ibid.*, pp. 4-5.
104. *Ibid.*, pp. 106-107.
105. *Ibid.*, p. 104.
106. *Recordemos que estos mismos valores aparecen como alternativa plausible a la deshumanizadora práctica de la esclavitud tal y como la representa Harriet Beecher Stowe en Uncle Tom's Cabin (1852).*
107. *Vid. nota número 13.*
108. *Moore, op. cit.*, p. Vii.

109. *Heuving, op. cit., p. 21.*

110. *Ibid., p. 25.*

111. *Ibid., p. 113.*

112. *Ibid., p. 166.*

113. *Ibid., p. 166.*

114. *Ibid., p. 167.*

115. *Moore, op. cit., p. 267.*

116. *Consideramos oportuno mencionar a otra autora que alude al tema de la post-modernidad de la poesía de Marianne Moore; se trata de Marilyn Brownstein en su sugerente artículo "The Archaic Mother and Mother and Mother. The Postmodern Poetry of Marianne Moore", Contemporary Literature 30, no.1 (Spring 1989): pp. 13-32.*

CAPÍTULO II

LOS INICIOS DE UNA IDIOSINCRASIA POÉTICA FEMENINA

2.1. MARCO TEÓRICO PARA EL ESTUDIO DE LA POESÍA DE MARIANNE MOORE.

En el capítulo primero hemos trazado una síntesis del discurrir de la crítica sobre la obra de Marianne Moore en la que hemos puesto de manifiesto que el acercamiento feminista es el que se ha mostrado más interesado en desmantelar los mitos interpretativos que han desvirtuado la obra de esta artista. Creemos, asimismo, que la crítica feminista ha partido, en general, de un escrupuloso estudio de los textos, buscando en ellos las claves para poder elaborar una epistemología mooreiana sin necesidad de recurrir única y exclusivamente a elementos biográficos. Igualmente, la re-visión de la obra de Moore desde este postulado hermenéutico ha revelado su carácter contradictorio, oximorónico, en el marco de una identidad poética que radica en la dislocación, la descentración y la innovación absolutas.

Todo ello no es óbice para que reconozcamos la valiosa contribución de otros textos críticos recientes no adscritos a

planteamientos interpretativos feministas de los que también hemos ofrecido distintos ejemplos. Estas lecturas se han mostrado muy proteicas y prometedoras por su fidelidad a los textos, pero han obviado un hecho singular e inalienable que es el que fragua, a nuestro entender, la idiosincrasia de la poesía de Moore. Nos referimos al hecho mismo de que Moore era una mujer escritora que vertebró su obra con esa conciencia y ésta es la asunción en la que se basa la crítica feminista. Así pues, discrepamos profundamente de la propuesta interpretativa que ofrece el gran erudito norteamericano Harold Bloom sobre Moore cuando afirma que, "The issue of how gender enters into her vision should arise only after the aesthetic achievement is judged as such"¹. Nuestra propuesta, a diferencia de la de Bloom, radica en que la trascendencia de la obra poética de Marianne Moore se puede valorar a partir de que es, precisamente, su identidad femenina la que da sentido a los logros estéticos de su poesía.

En este punto creemos oportuno explicar detenidamente las razones ideológicas que nos impulsan a inclinarnos por el marco teórico feminista en el estudio de la obra poética de Marianne Moore que vamos a desarrollar en la escritura de la presente tesis doctoral.

Como punto de partida, consideramos esencial mencionar que el eje gravitatorio sobre el que se centra el debate feminista tiene su origen en la causa de la desigualdad social que existe entre mujeres y hombres. Por un lado, desde un principio se

evidencia una diferencia que denominamos biológica por la que se nos clasifica desde el momento en que nacemos como hombre o mujer dependiendo de las características sexuales que mostremos. Por otro lado, sin embargo, las culturas donde nacen los seres humanos, mujeres y hombres, les asignan papeles según sea su sexo biológico y así convierten su identidad social en femenina o masculina dependiendo de esta diferencia sexual. Esta oposición se basa en la cultura que nos recibe al nacer y no en la diferencia biológica y, por tanto, se refiere al género o "*gender*" y no al sexo. Así pues, cuando nacemos mostramos un sexo determinado, pero adquirimos un género que la cultura nos asigna y enseña. Esa designación de género determina el acceso al poder, el comportamiento, la adecuación cultural y el desenvolvimiento en esa sociedad de los individuos, dependiendo de cuál sea su identidad social. Es obvio, pues, considerar plausible que la escritura —y por derivación lógica la lectura— refleje en su realización que se han asumido los patrones sociales que nos han sido asignados. Ello supone, además, que los textos se generan por seres humanos que tienen un género (*gender*) y que éste determina fundamentalmente su devenir epistemológico. Por tanto, es fácil admitir que una mujer no puede escribir como un hombre dada su identidad genérico-social y todas las implicaciones que de ello se derivan. A este respecto, la renombrada feminista francesa Luce Irigaray manifiesta que el lenguaje en nuestra cultura refleja sistemáticamente al hombre y no a la mujer; en

este proceso la mujer es lo "otro" en el lenguaje, no tiene un reflejo porque no tiene un lenguaje propio y, por tanto, su subjetividad es problemática.² En su controvertido libro *Speculum of the Other Woman* (1974), Irigaray demuestra con su re-lectura de la filosofía occidental —desde Platón hasta Freud— que estos icónicos textos sólo proyectan la subjetividad y la sexualidad masculinas.³ Así pues, la mujer es un objeto de especulación y especularización, un complemento del hombre que carece de reflejo propio y por lo tanto de voz. El silenciamiento de las mujeres a lo largo de siglos, sometidas al ámbito doméstico del hogar y a la crianza de los hijos, ha despertado un deseo de ocupar un lugar vedado para ellas. Reflejo de ello es una de las características más llamativas de la poesía femenina, que es precisamente la reivindicación del derecho a escribir y a hablar en un lenguaje propio que se exprese con los referentes de la experiencia femenina. Las feministas francesas denominan "*écriture féminine*" esta experiencia de escribir la imaginación femenina. La práctica de esta escritura permite configurar y experimentar con el lenguaje de una manera propia investigando las posibilidades, los márgenes, los límites de una actividad ajena a la existencia femenina y jamás expresada. Rachel Blau DuPlessis —poeta y crítica norteamericana— reflexiona a propósito de lo que significa experimentar para hacer suyo el lenguaje desde su posición de mujer escritora:

My poetry wanders, vagrant, seeking to cross and recross that line: mistaking singular for plural, proposing stressed, exposed moments of genuine ungrammaticalness, neologisms, non-standard dialect, and non-normative forms. I struggle to break into the sentences that of course I am capable of writing smoothly. I want to distance. To rupture. Why? In part because of the gender contexts in which these words have lived, of which they taste.⁴

La crítica feminista se caracteriza por la heterogeneidad teórica de las voces que la conforman. En general éstas analizan la escritura femenina partiendo de tres conceptos básicos, a saber: el patriarcado, el sistema de sexo y género y el falocentrismo. Esta diversidad es señal de disensión y divergencia, pero al mismo tiempo confiere una vitalidad creativa a su discurso. A este respecto, y como marco teórico, pretendemos partir del acercamiento feminista puesto que ofrece a nuestro entender el corpus crítico más novedoso, sugerente, desafiante y que, además, ha logrado sentar las bases para ulteriores exégesis sobre la obra poética de Moore. Asimismo, nuestro objetivo es el de ser fundamentalmente eclécticos en la aplicación de las diversas corrientes dentro del feminismo. Es decir, no nos vamos a decantar por ninguna de las orientaciones feministas en particular, puesto que en su esencia no se presentan como compartimentos estancos, sino que más bien se comunican entre sí. En este sentido, creemos que las diversas tendencias dentro de la crítica feminista de los últimos años se han aglutinado en torno a la modificación de la tradición que establece el binomio hombre/mujer como base y centro gravitatorio

de la filosofía occidental. A consecuencia del cuestionamiento de esa antinomia, la crítica feminista también se ha preocupado por transformar el orden social de poder y dominación que surge de la misma y que altera sustancialmente nuestra manera de percibir el mundo.⁵

Sin embargo, aunque ya hemos puesto de manifiesto nuestra intención de no decantarnos por ninguna escuela feminista en particular, ya que son igualmente válidas, estimamos oportuno exponer las dos tendencias fundamentales que guían el panorama actual en esta aproximación crítica y que van a configurar el marco teórico del presente estudio.

Las dos tendencias feministas que se perfilan claramente a raíz de los primeros y proteicos ensayos de escritoras feministas, como el influyente *The Second Sex* (1949) de Simone de Beauvoir sobre la opresión de la mujer, son: la escuela anglonorteamericana y la francesa.

En el caso de la escuela anglonorteamericana, el énfasis primordial es el socio-histórico y se centra en la recuperación, reimpresión, reevaluación y reconstrucción de la silenciada historia literaria femenina. Asimismo, esta escuela crítica pone un gran interés en descubrir la manera en que esos textos rescatados del olvido desenmascaran, por medio de los aspectos semánticos y formales, los valores patriarcales de la sociedad. La crítica norteamericana Elaine Showalter ha demostrado, precisamente en su obra *A Literature of Their Own* (1977)⁶, que

hay una tradición literaria femenina en la novela inglesa que expresa una subcultura dentro de las macro-estructuras de la sociedad en la que esa literatura se escribía. En este influyente libro, Showalter también señala que esa tradición femenina se ha desarrollado en tres fases definidas: la femenina o imitativa en la que las mujeres buscaban la igualdad con los hombres y hacían suyos los valores de la cultura falocéntrica; la feminista basada en la protesta y en la articulación de las reivindicaciones femeninas; y, por último, la de la búsqueda y el autodescubrimiento de una identidad femenina a través de la obra de arte.

Asimismo, Showalter continuó con el estudio de las posibilidades críticas de sus postulados en su ensayo "Towards a Feminist Poetics" (1979)⁷ donde hace hincapié en los aspectos teóricos de su acercamiento socio-histórico y crea dos nuevos términos: por un lado, el de "*feminist critique*" que se refiere a la necesidad de hacer una lectura que desenmascare las asunciones basadas en el género y la ideología patriarcal con sus estereotipos; y, por otro, la "*gynocritics*" que es la lectura que se centra en descubrir cómo se refleja la experiencia de ser mujer en las obras escritas por mujeres.

La influyente obra de Showalter en su conjunto demuestra el quehacer general de la crítica anoglonorteamericana que tiene como interés fundamental la recuperación de la obra escrita por mujeres que se ha perdido a lo largo de siglos debido a la acción

devastadora de la crítica falocéntrica; la relectura del canon literario masculino desde un punto de vista femenino; y, por último, la afirmación de la literatura escrita por mujeres. Así pues, este acercamiento considera el texto literario como un reflejo previo de una realidad o un significado de la experiencia histórica del autor.

Desde el punto de vista de la escuela feminista francesa, los postulados socio-históricos de la crítica anglonorteamericana son fundamentalmente idealistas, esencialistas y empíricos, ya que estas estudiosas francesas no hablan de textos, sino de escritura o "*écriture*" poniendo énfasis en el lenguaje literario. Para ello, curiosamente, las feministas francesas se han basado en el estructuralismo saussuriano, el post-estructuralismo y en la revisión que hicieron de la obra de Freud los críticos Lacan y Derrida. Según las feministas francesas, el texto es el reflejo de un proceso interminable de construcción de significados a través de los cuales vivimos nuestra existencia. Así pues, el significado no se origina en la obra de un autor concreto, sino en los significados culturales que se encuentran en conflicto en los seres sociales que los reproducen y los alteran en el proceso histórico. En otras palabras, el feminismo francés reemplaza la noción humanística y esencialista de la autora que proyecta un yo universal y coherente psicológicamente por el postulado post-estructuralista de la autora como un sujeto hablante que se caracteriza por estar psicológica y metafísicamente descentrado.

El feminismo francés surgió con gran fuerza en los años setenta fruto de la trayectoria crítica de las feministas norteamericanas y de los movimientos anti-gaullistas e insurgentes que se manifestaron en la revolución de mayo de 1968. Su interés primordial se centró en el concepto de la diferencia sexual que, al igual que el significado textual, se origina a través del lenguaje y la escritura. Las estudiosas que se han destacado por su contribución al feminismo francés son principalmente Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva, aunque también tiene seguidoras en el ámbito anglosajón, como es el caso de Toril Moi.

Los brillantes postulados de Luce Irigaray —como ya hemos comentado previamente— se centran en la demostración de que el pensamiento occidental proyecta únicamente la sexualidad y la subjetividad masculinas, dejando que la mujer funcione como un espejo que las refleja convirtiéndose en un objeto de especulación y especularización.⁸ Por tanto, la autonomía y la sexualidad femeninas quedan suprimidas en pos de una identidad postiza que no favorece el desarrollo de una propia. Ante este estado de cosas, Irigaray explora la posibilidad de construir una feminidad imaginaria que sea la representación de la diferencia de la mujer, su sexualidad y su autonomía. Para ello propone, al igual que otras feministas francesas, el desmantelamiento de la ideología masculina que se inscribe en nuestro sistema de significados (el nivel simbólico) y construir un orden

significativo femenino que produzca una identidad sexual positiva para las mujeres. Para ello, tanto Irigaray como Cixous, intentan descubrir una escritura o la "*écriture féminine*" en la que se deje de reproducir el círculo infernal que recrea eternamente los mismos esquemas simbólicos falocéntricos. Definir la "*écriture féminine*" es, según Cixous, una tarea imposible porque su práctica no puede ser teorizada o circunscrita a unos códigos determinados. Ello no significa que no exista esa escritura femenina, sino que su práctica necesita de una realización auténtica por parte de las mujeres para que se liberen de los esquemas que las mantienen ideológicamente presas.⁹ La escritura femenina de Cixous pluraliza el significado para construir una identidad femenina que sea múltiple en oposición al postulado del lenguaje patriarcal que se constituye en una verdad unitaria. La misma Cixous pone en práctica la escritura femenina en su interesante ensayo "*The Laugh of the Medusa*", donde se puede observar el insistente uso de "*We the*" del primer pasaje que afirma una presencia colectiva y positiva de la mujer, además del juego continuo del sonido y el significado que implica la presencia de una voz que habla. Asimismo, el juego de palabras pone de manifiesto la ambigüedad del lenguaje y determina el que la autora busque su propio significado:

We the precocious, we the repressed of culture, our lovely mouths gagged with pollen, our wind knocked out of us, we the labyrinths, the ladders, the trampled spaces, the bevvies - we are

black and we are beautiful.

In women's speech, as in their writing, that element which never stops resonating, which, once we've been permeated by it, profoundly and imperceptibly touched by it, retains the power of moving us - that element is the song: first music from the first voice of love which is alive in every woman. Why this privileged relationship with the voice?...a woman is never far from "mother"...There is always within her at least a little of that good mother's milk. She writes in white ink.

A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic; as it is written it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments; there's no other way. There's no room for her if she's not a he. If she's a her-she, it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the "truth" with laughter.¹⁰

Observamos en los pasajes anteriores el carácter de conversación oral que adquiere la escritura femenina de Cixous y el despliegue de la argumentación anti-lineal que se refuerza con la presencia de una sintaxis alterada. Además, se puede comprobar, en el segundo pasaje, la metaforización del cuerpo femenino que la autora lleva a cabo.

La propuesta de la escritura femenina de las críticas francesas es, sin duda, un elemento de búsqueda interesante que parte de la investigación del lenguaje para poder hablar de una imaginación femenina, pero obvian la descripción de su naturaleza y la formulación de una crítica metodológica que les impide, en muchas ocasiones, debatir sus postulados con otras feministas.

El estudio de las dos escuelas feministas principales revela algunas de las limitaciones que cada propuesta tiene pero, en

honor a la verdad, estos discursos críticos también ofrecen la posibilidad de investigar y explorar las insondables implicaciones que sus reflexiones aportan. Asimismo, sus bases ideológicas se caracterizan por la permeabilidad y la dialéctica que promueve una constante revisión y cuestionamiento de sus postulados.

El estudio de la obra poética de Marianne Moore desde la perspectiva de la crítica feminista está motivado, igualmente, por la constatación de que esta poeta desarrolló su carrera literaria en un momento histórico-estético —el denominado "Modernismo"— en el que las mujeres empezaron a cuestionarse, a través de la escritura, los papeles que se les había impuesto en la sociedad. Fue, precisamente, en estas primeras décadas del siglo XX cuando el credo de la era victoriana fue contestado por las mujeres modernas que se concienciaron y decidieron llevar a cabo una revolución un tanto peculiar que, según Hanscombe y Smyers, se basaba en la continua experimentación:

All, however, eschewed the conventional modes of thought and feeling expected of women; and instead chose to follow the logic of their own most fundamental perceptions and experiences. This led, as we have seen, to continuous experimentation both in the substance of their actual lives and in the struggle for literature. The body of work they produced as a result is magnificent testimony to the courage of women who refuse to be content with their assigned identities and functions.¹¹

El surgimiento de ese colectivo significativo de mujeres

escritoras que se apoyaban, aconsejaban y animaban demuestra también la existencia de una conciencia clarividente de que estaban creando un lenguaje poético divergente. Para ello era imprescindible constituirse en grupos de mujeres que funcionaban como centros estratégicos de seguimiento poético y de sostén espiritual y económico. Prueba de ello es la importantísima red epistolar que existía entre figuras como Moore, Bishop, H.D. y Bryher, que se mantuvo durante décadas y que influyó decisivamente en las carreras literarias de todas ellas.¹² En la lectura detenida de esas cartas se puede descubrir de inmediato un espíritu de hermandad, comprensión y experimentación que se puede calificar, sin temor a equivocarnos, como de auténtico movimiento literario con peculiaridades propias.

Es pues muy importante considerar hasta qué punto podemos seguir hablando de un modernismo canónico constituido por las figuras señeras de Eliot, Pound, Joyce o Williams cuando, por otro lado, se estaba constituyendo una vertiente muy diferenciada y contestataria de mujeres que se presentaban como parte de ese movimiento de la *avant-garde* literaria. Por tanto, estimamos que es hora de cuestionarse la historia literaria que ha valorado a unos escritores en detrimento de otros y que ha marginado sistemáticamente a un grupo muy significativo de escritoras cuya contribución estética estamos empezando a valorar a finales de nuestro siglo. El alcance de la aportación estética a la vanguardia y al mismo post-modernismo de estas poetas no ha sido

valorado en su justa medida, por cuanto sus obras permanecen casi desconocidas y reclaman lecturas que sepan desentrañar su revolucionaria poética.¹³

El "modernismo" o el momento de vanguardia que estaban fraguando esas escritoras no fue concebido como un acto de propaganda feminista, sino como la plasmación literaria de los cambios tan radicales que estaban experimentando en sus vivencias. La conclusión lógica a la que llegaron esas artistas es que cambiar la literatura significaba cambiar sus vidas y que, simultáneamente, cambiar sus vidas significaba cambiar la literatura.¹⁴

Marianne Moore tomó parte activa —como ya demostraremos a lo largo de este capítulo— en ese movimiento estético de escritoras feministas cuestionando desde sus poemas más juveniles aspectos tan básicos como la autoridad, la objetividad, el poder, la referencialidad del lenguaje, la integridad significativa del poema... entre otros aspectos fundamentales. Esta actitud tan sorprendentemente precoz, si la comparamos con la obra de juventud de otros poetas que se caracteriza por la imitación de las formas convencionales,¹⁵ demuestra una férrea determinación por no asumir valores que no se identificaban con su código estético femenino.

Moore se mantuvo en esta postura experimental durante la mayor parte de su carrera literaria, pero a partir de la finalización de la segunda guerra mundial sus poemas dejaron de

presentar la frescura que había caracterizado sus obras hasta ese momento. Ahora bien, hemos de ponderar el hecho de que esa transformación no se produjo radicalmente, y hay obras en la década de los cincuenta y sesenta que todavía presentan sus rasgos de talante innovador, aunque de manera aislada.

En el transcurso del presente estudio centraremos el seguimiento de la obra literaria de Moore a partir de sus primeros textos publicados durante la etapa de Bryn Mawr, es decir, desde el año 1907 aproximadamente, hasta los poemas que escribió durante el período de la Segunda Guerra Mundial, de 1940 a 1944.¹⁶ Estas fechas limitan temporalmente el corpus poético que es, a nuestro juicio, el que muestra la maestría verbal de Moore en su plenitud, aunque también intentaremos rescatar algunos poemas posteriores a estas fechas que ponen de manifiesto la digna despedida artística de la poeta, como es el caso de su última y lúcida obra "The Magician's Retreat" (1970) escrita dos años antes de su fallecimiento.

2.2. LA GÉNESIS DE UNA VOZ POÉTICA FEMENINA: LA ETAPA DE BRYN MAWR.

Para esbozar la génesis de una voz poética tan rupturista como la de Marianne Moore se hace imprescindible escudriñar en sus orígenes, porque de este modo se descubre cómo se fue

urdiendo poco a poco una identidad poética única. En ella convergieron una serie de hechos histórico-sociales que impulsaron a una nueva generación de mujeres escritoras. No es coincidencia que Marianne Moore perteneciera a esos primeros grupos de mujeres que tuvieron acceso a la educación universitaria y que de ellos surgieran los movimientos sufragistas y otros que defendían los derechos civiles de las mujeres.¹⁷ El acceso a la educación y el conocimiento despertaron las conciencias históricas y estéticas de las féminas, que vieron en las aulas y los libros un centro de discusión y disensión. La voz poética de Marianne Moore se fue fraguando en su hogar con una madre que consideraba la educación como elemento vital para el desarrollo del individuo y continuó con su enriquecedor paso por las aulas de Bryn Mawr, como intentaremos demostrar seguidamente.

Marianne Moore escribió en su artículo titulado "Education of a Poet" (1963) que entre las influencias más importantes que había recibido, la de su madre ocupaba un lugar trascendental en su carrera.¹⁸ Mary Warner Moore instruyó desde muy pequeños a sus dos hijos —John Warner y Marianne Craig— en el amor a los libros, a la música (el piano) y al francés. Esta madre un tanto especial, dada su fortaleza intelectual y su firme empeño en que sus hijos recibieran una esmerada educación, tuvo que hacer frente al temprano internamiento psiquiátrico de su esposo y a una separación posterior.¹⁹ Al verse sola como cabeza de familia

Mary Warner se mudó con su hijo John a Kirkwood, un próspero suburbio de St. Louis, Missouri, donde nació Marianne Craig el 15 de noviembre de 1887, al cobijo de la mansión de su abuelo, el reverendo presbiteriano John Riddle Warner. Marianne Moore no conoció a su padre, pero su afectuoso abuelo materno hizo las veces de padre hasta su muerte en el año 1894, cuando Marianne contaba 7 años. También en esta ocasión la cabeza de familia tuvo que buscar otro hogar para sus hijos y se mudaron a la ciudad de Carlisle en el estado de Pennsylvania. La elección de esta ciudad tenía relación con la amistad que le profesaban los Moore a la singular familia Norcross, que tanta huella dejó en la adolescencia de Marianne Moore. Una vez asentados en esta ciudad, de profunda influencia cuáquera, comenzó la educación de Marianne, presidida por la portentosa presencia de su madre, quien consideraba vital que sus hijos se prepararan concienzudamente en el conocimiento de la literatura y las artes. La lectura diaria en voz alta del *Paradise Lost* de Milton se simultaneaba con el aprendizaje del catecismo de memoria. Todo este característico "*Puritan bookishness*" fue creando en Marianne Moore una insaciable curiosidad por el conocimiento que guardaban los libros. La proximidad de la gran urbe de Filadelfia también brindaba la oportunidad a los Moore de asistir a conciertos y conferencias —éstas últimas muy abundantes y enriquecedoras— sobre temas de la actualidad de la época. Marianne Moore se convirtió en una voraz lectora que, como colofón a esta

cotidianeidad, gozaba explorando las posibilidades léxicas del lenguaje en los frecuentes juegos de palabras con que se divertían en el hogar. Estos divertimentos lingüísticos fueron quizás los prolegómenos de la facilidad y riqueza que demuestra la poesía de Moore en su inventiva léxica y en su particular sentido de la metáfora.

Otro factor decisivo en la formación juvenil de Marianne Moore y que se menciona en su "Education of a Poet" es la especial amistad que mantuvo con la familia Norcross de Carlisle. Esta vivencia fue para ella, creemos sin duda alguna, una inagotable fuente de conocimiento e inspiración.²⁰ El Dr. George Norcross y sus cuatro hijas tenían un amor innato por los libros, la música y el arte. Autores como Blake, Rembrandt, Giotto, Holbein, D.G. Rossetti y Christina Rossetti, Turner, Browning, Ruskin, Anthony Trollope y George Meredith eran tema de las constantes y animadas conversaciones entre los miembros de la familia Norcross, sus amistades y, por supuesto, "Marianna" que así la llamaban las jóvenes Norcross. No cabe duda de que las fructíferas charlas sobre pintura también incitaron a la adolescente Marianne a adentrarse en los secretos de este arte, e incluso llegó a afirmar, después de terminar sus estudios universitarios, que quería ser pintora o, como ella decía, una artista visual. Este hecho es muy importante para el futuro literario de Moore, en tanto confirma el origen y la naturaleza visuales de su poesía.

La cuidada educación que Marianne Moore recibió en sus primeros años de vida en el seno de su familia monoparental se prolongó en el cuidado en la selección de las universidades que su madre llevó a cabo para proveer a ambos hijos de estudios superiores. En efecto, esta generosa y previsora progenitora no escatimó esfuerzos ni recursos para que sus vástagos fueran a las instituciones universitarias más prestigiosas del país. Para el hijo mayor eligió Yale y para Marianne el "*college*" femenino de Bryn Mawr. El acceso a estos centros exigía un desembolso de dinero importante para una madre que tenía como único ingreso la remuneración económica de su actividad docente como profesora de inglés en el instituto de bachillerato Metzger de Carlisle. Sin embargo, Mary Warner Moore estaba dispuesta a realizar los sacrificios necesarios para ofrecer a sus hijos la mejor educación posible. Los hermanos Moore también tuvieron que poner de su parte para superar las difíciles pruebas de acceso a estos centros y se prepararon a conciencia. En el caso de Marianne, tuvo la suerte de contar con la ayuda inestimable de Mary Norcross, que ya se había graduado en Bryn Mawr y que la instruyó para su ingreso en dicho "*college*" de mujeres. Una vez sorteados los quince difíciles exámenes, Marianne fue aceptada en Bryn Mawr y empezó sus estudios universitarios en el otoño de 1905, a los diecisiete años.

La dispersión de los hermanos Moore supuso, al menos, la ruptura física con el calor del hogar y en especial la unión con

la que se habían cimentado los lazos familiares. Esta nueva vida de estudiante universitaria supuso para Marianne Moore cambios trascendentales en su inmediato futuro como poeta. En un principio la experiencia no le sentó muy bien y el "*homesickness*" de Marianne tuvo consecuencias físicas inmediatas —la falta de apetito, insomnio y enfermedades menores. El inicio de las clases planteó la lógica comparación con sus anteriores veladas intelectuales en el hogar de los Norcross, "When I entered Bryn Mawr, the College seemed to me in disappointing contrast—almost benighted"¹¹. Sin embargo, la unión familiar se mantuvo a lo largo de los cuatro años que duró la consecución del grado de "*Bachelor's*" gracias a la abundantísima correspondencia que mantuvieron entre los tres miembros. Es sorprendente comprobar por medio de la lectura de dicha correspondencia cómo las cartas reforzaban los lazos familiares por medio de juegos de palabras y nombres de animales que identificaban a cada miembro. Marianne Moore por ejemplo, recibía varios nombres como "*Gater*", "*Fang*" y "*Sissy*"; su hermano John Warner "*Turtle*", "*Toady*" y "*Biter*"; y, por último, su madre "*Fawn*", "*Bunny*" y "*Mouse*". Estas peculiares cartas iban pasando de un miembro a otro de la familia y ello los mantenía informados de la evolución de cada uno.¹¹

Aunque el inicio de los estudios de Marianne Moore en Bryn Mawr no se caracterizó por la adaptación a esa nueva vida fuera del hogar —quizás debido a su juventud, inexperiencia, o a la dependencia y unión con su madre— pronto tuvo que superarlo por

las exigencias académicas. El aislamiento, fruto de la natural timidez de la joven Moore, fue tal vez el detonante de las primeras manifestaciones de su talento como escritora. En cualquier caso, Bryn Mawr era un caldo de cultivo intelectual que empezó a cautivar a la inquieta Marianne Moore en muchos aspectos.

Bryn Mawr formaba parte de la escasa red de "*colleges*" donde podían estudiar las jóvenes norteamericanas y, por tanto, recibía a las mejores estudiantes del país. Asimismo, contaba con un equipo docente de excelente cualificación académica y con un *idearium* de lucha por los derechos de la mujer. De hecho, la rectora de Bryn Mawr, M. Carey Thomas, fue considerada por Moore como una de las personas que más profundamente marcaron su adolescencia exceptuando, claro está, a su madre:

When I was in college feminism was not taken for granted; it was a cause. It was ardently implemented and fortified by Miss Thomas... She made things easy for us, and she made them hard for us... I remember her pleased smile, one eyebrow a little higher than the other, at the faintest difficulty, and her disdain for anything superficially airy.... We felt it a serious deprivation to miss morning chapel exercises Miss Thomas would comment on political, literary, or campus matters. Our zeal to be present, you may have surmised, was not devoutness. It was attributed to President Thomas's unpredictable originality.²³

La importancia de M. Carey Thomas en la educación de Moore tuvo que ver fundamentalmente con los valores que esta mujer encarnaba. Thomas, de familia cuáquera,²⁴ se graduó en la

universidad de Cornell y fue la primera mujer que obtuvo el grado de doctor *summa cum laude* en la universidad de Zürich. Fue una de las personas que más se preocupó por la educación superior de las mujeres en Norteamérica y se mantuvo a la vanguardia de los movimientos de sufragistas y de todo aquel grupo que defendiera la integración igualitaria de la mujer en la sociedad. Uno de los aspectos que más fascinaba a Moore de Thomas era sus dotes de oratoria y su amor por las ciencias, que se veía reflejado en los planes de estudios y en los modernísimos laboratorios de que disponía Bryn Mawr.

La causa del feminismo fue, sin duda, una de las motivaciones que inspiraron más a Moore en su preocupación sobre la relación entre el mundo estético y la sociedad. El sufragismo era tema de continuo debate entre las adolescentes que asistían al campus de Bryn Mawr —entre las que se encontraba Hilda Doolittle, con quien Moore compartió clase e inquietudes feministas. Se puede descubrir a través del epistolario de Marianne Moore con su familia que mantenía una actitud muy crítica con respecto a los debates sobre los derechos de la mujer que se celebraban en el campus.²⁵ Para Moore —poco aficionada a la verbosidad gratuita— la fuerza del movimiento feminista estaba en los profundos cambios de mentalidad que las mismas mujeres tenían que llevar a cabo como primera medida práctica y efectiva. Moore no percibía la problemática situación de la mujer —que en aquel entonces ni siquiera tenía derecho al voto— desde

la victimización o desde la aceptación de un papel secundario. Más bien visualizaba la cuestión desde la observación y el concienzudo auto-análisis para superar por ella misma y a través del lenguaje esas diferencias. Moore muestra, en muchas ocasiones, su reticencia hacia algunas actitudes femeninas de connivencia que perpetúan ciertos patrones de comportamiento. Con un tono reprobatorio, que es una impactante demostración de autocrítica y disciplina intelectual, explica su parecer a este respecto en una carta que envió a su familia cuando todavía no había cumplido los 21 años:

Evening meeting was finished ---it was on "Progress and Women"--- (I) explained that we would have to have ideals before men would call us progressive and more than house-cats. I don't see the application to a religious meeting. I said, we are provoked with people for calling us unprogressive when often we fail in realizing our individual ideals and just stops inventing all manner of excuses for our faintheartedness and laziness.²⁶

El origen de la pasión literaria de Moore hay que buscarlo, en primer lugar y como ya hemos sugerido, en el hogar familiar donde su madre incentivó la lectura de los clásicos de la literatura inglesa. En segundo lugar, pensamos que las largas listas de lectura que Moore tuvo que leer en Bryn Mawr también fueron un incentivo añadido, ya que se trataba de literatura universal que ella no había tenido la ocasión de leer previamente. La experiencia de descifrar los textos de otras culturas con historias y mentalidades diferentes cautivó la

imaginación de la joven Marianne y dejó una huella indeleble en su formación literaria. Según ella misma ha comentado, fueron las obras maestras de Jenofonte, Molière, Montaigne, Chaucer, Dr. Johnson, Hawthorne y James, entre otras, las que más le impactaron.¹⁷ La sorprendente cantidad de notas de lectura, apuntes de clase y otros escritos describen por sí mismos el concienzudo trabajo que Marianne Moore llevó a cabo durante su estancia en Bryn Mawr.

En tercer lugar, Moore se sabía poseedora de una gran facilidad para la expresión escrita y vio en este don una manera de ser aceptada en el núcleo social de Bryn Mawr, además de permitirle poner de manifiesto sus necesidades expresivas. De lo que no cabe duda es que los cuatro años pasados en Bryn Mawr fueron cruciales en el desenvolvimiento de su pasión por la escritura, como afirma su único biógrafo Charles Molesworth:

They affected her sense of artistic form and even her sense of language, especially the scope and texture of her lexical range. It might almost be said that Moore's poetry began at Bryn Mawr, to the extent to which it is the poetry of an educated woman who is extraordinarily sensitive to the history and social connotations of words.²⁸

Sin embargo, Marianne Moore siempre manifestó que en aquel entonces no tenía ambiciones literarias y casi cabría decir que el camino se fue surcando poco a poco y de manera pausada. A los 73 años confesaba Marianne Moore, con su característica

sencillez, los casuales inicios de su actividad como escritora en una entrevista que concedió a Donald Hall:

I had no literary plans, but I was interested in the undergraduate monthly magazine, and to my surprise (I wrote one or two little things for it) the editors elected me to the board. It was my sophomore year—I am sure it was—and I stayed on, I believe. And then when I had left college I offered contributions (we weren't paid) to the *Lantern*, the alumnae magazine. But I didn't feel that my product was anything to shake the world.²⁹

Un cauce extraordinario para comenzar su carrera como poeta fue la revista *Tipyn O'Bob* (palabras que en galés significan "un poco de todo el mundo") que publicaban las alumnas de Bryn Mawr. Esta revista universitaria tenía, entre otras, la vocación de mostrar los trabajos literarios de las estudiantes y también permitía servir de iniciación a los futuros talentos. Marianne Moore publicó su primer poema en esta revista en 1907 con el título de "Under a Patched Sail" cuando todavía era una estudiante de segundo año (*sophomore student*). Es interesante leer este cortísimo poema y el resto de los que componen un total de 18 para descubrir cómo se traslucen los rasgos más característicos de la futura poesía de Marianne Moore:

"Oh, we'll drink once more
When the wind's off shore,"
We'll drink from the good old jar,
And then to port,
For the time grows short.
Come lad—to the days that are!³⁰

Sorprende el observar que en los dos versos iniciales de su primer poema aparezca una cita que, en este caso, es una canción de origen desconocido perteneciente, obviamente, al mundo marinero. Parece como si Moore inaugurase proféticamente su trayectoria poética con dos versos que proceden de otro texto, de otra textura, como es la de una canción. Los versos aparecen separados visualmente por el uso de las comillas; es un pasaje encontrado que se incorpora al poema y se vuelve parte de él. Es el inicio de la trascendencia que va a tener el uso de la cita en su obra y que se va a convertir en uno de los rasgos más llamativos de entre los recursos técnicos de su poesía. Otro aspecto a resaltar de este primer poema es la economía y la concisión que siempre valoró en extremo Marianne Moore. Todos los poemas de este período que podríamos denominar como "la etapa de Bryn Mawr"³¹ no tienen más de seis u ocho versos, no hacen referencia a ninguna tradición poética en particular y no manifiestan arcaismos. En el caso de "Under a Patched Sail" la voz poética viene arropada por el *we* de la canción de la cita y es asumida en el segundo *we* de la segunda parte del poema. Podemos observar que en este brevísimo poema se evidencia la ambigüedad en el discurrir de la voz poética que incorpora otras voces y que fluye en el poema sin identificarse como una voz autorial. Este es otro de los rasgos más sobresalientes de la poesía de Moore, donde en poquísimas ocasiones hay un uso directo del yo poético. Es decir, no hay una experiencia centrada en el

"I", es más bien un "I" que observa diluido entre la pluralidad de voces que pululan por la poesía de Moore.

Otro poema que es característico de la problemática representación de la voz poética en la obra de la autora es "To My Cup-Bearer" publicado en 1908 y que plantea un yo poético que rehúsa ser la voz principal. Así pues, este precoz retrato de una dama de aire medieval se manifiesta a modo de conversación con la necesaria presencia de un you:

A lady or a tiger-lily,
Can you tell me which,
I see her when I wake at night,
Incanting like a witch.
Her eye is dark, her vestment rich
Embroidered with a silver stitch,
A lady or a tiger-lily,
Slave, come tell me which?³²

El poema insinúa el problema de cómo acercarse a un tema ampliamente tratado por poetas masculinos —"a lady or a tiger-lily"— desde una perspectiva femenina. La identificación de la dama-musa o la bruja-aparición se hace difícil y se recurre al "esclavo" para que le ayude a resolver la cuestión. Es curioso en este sentido, el carácter de conversación que adquiere el breve poema al convocar a un personaje ajeno, aparentemente, al texto. Incluso —y como apunta Jeanne Heuving— el final hace más visible el carácter no resolutorio del poema:

However, the poem's forced final line, extremely uncharacteristic of Moore even at this early stage, reveals the poem's ultimate irresolution.³³

La pregunta retórica del último verso de "To My Cup-Bearer" pone de manifiesto otro de los rasgos más llamativos de la obra de Moore que es el continuo planteamiento de interrogantes que la poeta deja siempre sin contestar. Esta característica argumentativa alcanza su máximo desarrollo en los años veinte con el poema "Marriage" que es un paradigma de esta actitud epistemológica que cuestiona, descubre y plantea distintos puntos de vista en una suerte de foro de discusión. Así pues, podemos observar que Moore contrapone dos visiones sin decidirse por ninguna y de esta manera manifiesta una actitud abierta a la discusión y al pensamiento. A nuestro juicio, este tipo de poemas no resolutorios contribuye a forjar uno de los aspectos más interesantes de la poética femenina mooreiana que es su resistencia a aceptar valores y conceptos culturales sin antes someterlos a un debate donde siempre están presentes otros puntos de vista.

Un curioso poema titulado "Ennui" tiene su origen en la asistencia de Moore a la representación de *The Tempest* de Shakespeare en Bryn Mawr el 25 de mayo de 1907.³⁴ El poema es una variación sobre el comentario que hizo Trínculo sobre Calibán: "A fish or a man?" y después de dos años de elaboración, el poema se publicó en el año 1909 como sigue:

He often expressed
 A curious wish,
 To be interchangeably
 Man and fish;
 To nibble the bait
 Off the hook,
 Said he,
 And then slip away
 Like a ghost³⁵
 In the sea.

En esta ocasión, la joven Moore se sitúa como observadora de un episodio de metamorfosis. Esta actitud va a ser un *leit-motif* en la poesía mooreiana que explica la casi desaparición del pronombre "I". La ausencia de un lenguaje sentimental distancia el objeto de la emoción y favorece el estudio del observador-poeta. Moore estaba moldeando su técnica y su lenguaje sin pretensiones temáticas definidas o sin ideas, como ella afirmó al presentar este poema en una de sus clases de Bryn Mawr.³⁶ Sin embargo, sí se trasluce de estos sencillos bosquejos poéticos un marcado deseo de búsqueda de la exactitud en la percepción y de transmitirla de esta forma en sus poemas. Este es el caso del poema publicado en 1909 y titulado "A Red Flower":

Emotion,
 Cast upon the pot,
 Will make it
 Overflow, or not,
 According
 As you can refrain
 From fingering
 The leaves again.³⁷

El poema traza en sus escuetos versos silábicos la tensión que Moore deja al descubierto al fijar la atención en una imagen y su proceso de relativización conforme se acerca y se aleja de ella. La simultaneidad de la efusividad y la cautela ponen de manifiesto una visión ambigua de la realidad que no privilegia ninguna de las opciones. Cabría decir que la inclusión de efectos opuestos o ideas contrarias en la poesía de Moore crea una inusitada vitalidad irresolutoria. Igualmente, resaltamos en esta ocasión la presencia del "you", que establece, como ya hemos comentado, el carácter conversacional de estos primeros poemas de la autora.

"I May, I Might, I Must" (1909) es el único de los poemas de Moore publicados durante su etapa de Bryn Mawr, que fue reimpresso en las sucesivas ediciones que se hicieron de su poesía.³⁸ Este poema se caracteriza, en primer lugar, por la indecisión que mostró Moore al atribuirle un título. Para este poema Moore estuvo barajando títulos que iban desde el mítico "Perseus to Polycdetes" al par oximorónico "Conservatism" y "Progress". Esta indecisión muestra el debate interno que mantenía la autora por medio de la voz poética que, en esta ocasión, se presenta con un asertivo "I", un tanto inusual en Moore:

If you will tell me why the fen
appears impassable, I then
will tell you why I think that I

can get across it, if I try.

"I May, I Might, I Must", compuesto en pareados octosilábicos, refleja metafóricamente la dificultad de escribir poesía desde la asunción de un yo femenino. La resistencia, por un lado y, por otro, la determinación de esgrimir el derecho a la escritura desde la experiencia femenina son, a nuestro juicio, las ideas que se vierten en este escueto y enigmático poema que se escribe a modo de conversación entre un "I" y un "you". El miedo que siente la poeta a enfrentar la tradición masculina se transmite a través del metafórico "*fen*" que aparece como una barrera insalvable. Para formular este debate interno la autora ensayó con el título provisional de "*Perseus to Polydectes*" que explica míticamente la lucha que mantuvo durante sus primeros intentos poéticos para moldear la lengua a su experiencia y a sus convicciones estéticas. Recordemos que este relato mítico cuenta cómo Perseo intentó evitar que su madre Danae contrajera matrimonio con Polidectes. Para disuadirlo de este empeño, Perseo le ofreció unos cuantos presentes y Polidectes aceptó dejar de cortejar a su madre a cambio de la cabeza de la Górgona Medusa. Perseo se embarcó en la difícil empresa de decapitar a la espantosa quimera y, al conseguir la cabeza de Medusa, la sangre que de ella brotaba dio origen al caballo alado Pegaso, el corcel de las Musas inspiradoras de la poesía.³⁹

Moore manifiesta en este poema su decidido empeño por

embarcarse en la aventura de la escritura aunque haya que vencer a espantosas quimeras. En el sucinto poema esta determinación es debatida retóricamente en un juego de oposiciones que se funden en un todo. Es decir, en el mundo de Moore las oposiciones binarias se manifiestan de manera inclusiva y no jerarquizada. Es sólo una cuestión de discusión y debate como el que mantienen las voces del "I" y el "You" del poema. Para Moore el conocimiento, la información y la explicación se presentan como una motivación esencial para superar un obstáculo que parece insalvable, "why the fen / appears impassable".

Cabe señalar igualmente que de este sucinto poema la mayoría de los críticos han valorado la naturalidad y la concisión, aspectos ambos que Moore siempre persiguió en su poesía.⁴⁰ Esta búsqueda incansable se plasmó en una lucha continua por no crear una poesía de sonoridad artificial. A propósito de "I May, I Might, I Must" Moore comenta esta preocupación incluso cuando ya era una anciana y con un cierto tono de frustración en una entrevista concedida en abril de 1967:

There, everything comes in straight order, just as if I had not thought it before, and were talking to you. I don't do that well. I'd like to. And so some of my things do sound thought up and worked over. I never try to write in different set forms, like *terza rima*, the way others do, or villanelle, or anything like the hokku. But I like to have it all natural and consecutive, no matter how it counts on the page.⁴¹

Marianne Moore finalizó sus estudios en la primavera de 1909

y obtuvo un "*Bachelor of Arts*" en historia, economía y política con un área de especialización secundaria en biología. Su interés por especializarse en Inglés se vio truncado al suspender en repetidas ocasiones las asignaturas relacionadas con la redacción y la escritura, ya que sus profesoras no entendían muy bien la manera en que Moore elaboraba sus escritos. Siempre le achacaban su falta de claridad y lo densos que resultaban los ensayos; críticas que, quizás, profetizaban la respuesta que Moore recibió de sus primeros escauceos literarios en las revistas más reconocidas. Sin embargo, este paradójico hecho no hizo flaquear el empeño poético que tenía Moore, sino, más bien al contrario, consolidó su férrea determinación por la escritura. Por otro lado, este cambio de carrera no fue del todo mal asimilado por la joven Moore, puesto que le atraía la historia y sentía un especial interés por las ciencias naturales. Las largas horas que dedicó a la investigación en los laboratorios de Bryn Mawr dejaron una profunda huella en el pensamiento de Moore al valorar la exactitud, la precisión y la razón científica en toda actividad intelectual. Estos rasgos se hallan indiscutiblemente imbricados en la concepción del arte poético mooreiano, como ya se puede observar en los primeros poemas. Moore encontró en la biología un campo de conocimiento donde cimentó las bases de su poesía como reconoció en un entrevista del año 1961:

I found the biology courses—minor, major, and

histology—exhilarating. I thought, in fact, of studying medicine. Precision, economy of statement, logic employed to ends that are disinterested, drawing and identifying, liberate—at least have some bearing on—the imagination, it seems to me.⁴²

La tarea de emerger poéticamente con una voz singular pero, a la vez, con un sentido de comunidad literaria se le planteaba a Moore día a día en su esfuerzo por convertirse en escritora. En muchas ocasiones su aislamiento literario y la sensación de no pertenecer a ninguna corriente ni movimiento en particular desembocaban en una clara conciencia marginal. Moore describió muy bien esa sensación cuando comentaba que "I was rather sorry to be a pariah, or at least that I had no connection with anything".⁴³ Al finalizar su carrera, Moore siguió en contacto con Bryn Mawr por medio de la revista de los ex-alumnos, *The Lantern*, donde continuó publicando poemas desde su residencia familiar en la ciudad de Carlisle.

Los poemas publicados en el año 1910 siguen con la práctica de la inclusión de la cita a modo de centro temático del texto, como ya hemos comentado en su primer poema "Under A Patched Sail". Moore continuó experimentando con la construcción de un poema partiendo de una sentencia, una máxima o un aforismo como podemos leer en los originales versos de "Tunica Pallio Proprior" (1910) o "Qui S'excuse S'Accuse" del mismo año. En el caso del primer poema, el título procede de un aforismo de la obra *Trinummus* del comediógrafo romano Plauto. El poema se abre con

un verso que es la traducción del aforismo "Tunica pallio proprior":

My coat is nearer than my cloak;
 Inside
 My coat is an integument of pride.⁴⁴

El juego de la inclusión de un texto que no pertenece al autor del poema anuncia la paradoja resultante de la apropiación de una voz ajena que deriva finalmente en otros significados. El concepto de autoridad en el texto se diluye inevitablemente y asistimos a una confluencia ineludible de voces cuya procedencia se autosocava en un *continuum*. En el caso de "Tunica Pallio Proprior", Moore plantea el tema del orgullo iniciando el poema con una máxima de la que la autora se apropia, desestabilizando la identidad del texto de Plauto y la del suyo propio. Aunque parezca difícil de asumir, dada la precocidad de la joven poeta y su aislamiento de las corrientes vanguardistas, Moore está sugiriendo de manera explícita la inestabilidad del significado de los textos. El desarrollo de la inclusión de citas se fue perfilando a lo largo de la escritura del poemario mooreiano, alcanzando una importancia que se refleja en que dos tercios⁴⁵ de los poemas publicados de los años veinte a los cuarenta —el período más representativo de la escritora— están compuestos con esta técnica.

Uno de los efectos más inmediatos de la lectura de un poema

donde fluyen las voces de otros textos es el desconcierto en lectores no habituados al juego de voces entrecruzadas que propone el poeta. Este desconcierto inicial proviene de la clara evidencia de que el poema no es un texto cerrado ni estanco, sino que es inestable y abunda en la indeterminación del significado.⁴⁶ Añadido a todo esto, Moore también plantea el rechazo a la convencionalidad del poema como género literario en cuanto a lo que se considera poético y a lo que viola los cánones poéticos. Con la incursión de otros textos de orígenes eclécticos que no comportan aserciones jerárquicas ni conllevan la validación de la tradición, Moore se manifiesta al margen de la misma. Los primeros poemas de Moore que se construyen partiendo de una cita manifiestan una resistencia interna a la interpretación unívoca que proviene de los planteamientos románticos sobre la absoluta autenticidad y originalidad de la voz poética. Moore se sitúa en el lado opuesto de los postulados románticos; apropiándonos de las afirmaciones de Mikhail Bakhtin⁴⁷ a propósito de la poética de la novela de Dostoevsky, tendríamos que calificar la poesía mooreiana como "polifónica". Las novelas del escritor ruso se distinguen por presentar una pluralidad de voces independientes que se desenvuelven con plena autonomía y consciencia. En el caso de Moore podríamos afirmar —asumiendo que estamos tratando con texturas literarias diferentes— que los poemas de esta escritora manifiestan la misma variedad de voces independientes que se entremezclan en una

suerte de polifonía contrapuesta que adquiere su sentido en el contexto general del poema, como intentaremos demostrar en el capítulo tercero.

Resulta obvio pues deducir que el vanguardismo estético de Moore se adelantó en su praxis textual a toda la corriente de pensamiento post-estructural y a la poética de la indeterminación del significado que la estudiosa Marjorie Perloff identifica como una corriente independiente dentro del modernismo anglo-norteamericano. Sin embargo, Perloff no identifica a Moore dentro de esta tradición en la que se encuentran Pound, Williams y Stein, aunque sí reconoce la influencia que tuvo la poeta en los primeros textos de Williams. Esta mención marginal se puede deber, en principio, a las diferencias tan marcadas que muestran los poemas de Moore respecto de los anteriores escritores que pueden hacer obviar el juego de la imaginación, que convierte sus poemas, esencialmente, en textos que se caracterizan por la indeterminación. Esta epistemología mooreiana contribuyó, como ya hemos comentado, a la incomprensión que caracterizó la recepción de su poesía, que hasta cierto punto se justifica por la radicalidad de sus postulados estéticos que se adelantaban en muchos decenios a los de sus coetáneos.

El poema "Qui S'Excuse, S'Accuse" (1910), al igual que "Tunica Pallio Proprior", se construye utilizando en el título una máxima francesa del siglo XVI⁴⁸ y que Moore traduce libremente en los dos últimos versos:

Art is exact perception;
 If the outcome is deception
 Then I think the fault must lie
 Partly with the critic's eye,
 And no man who's done his part
 Need apologize for art.⁴⁹

Este singular poema pone de manifiesto dos temas que están intrínsecamente unidos. Por un lado, el hecho de que "el arte es percepción exacta" viene presentado como una afirmación aforística y ratifica de manera categórica el antiromanticismo mooreiano. Las implicaciones de este aforismo postulan una actitud moderna expresada por la voz poética en su dimensión observadora que, de esta manera, se distancia de la poética del romanticismo. Además, la voz poética emerge con la plena seguridad de estar realizando un acto que, aunque sea artístico, se anuncia con la validación que encarna la palabra exacto. Como en ocasiones anteriores, asistimos a la influencia que tuvo la actividad científico-experimental en el desarrollo intelectual y poético de Moore y, por supuesto, se pone de manifiesto anticipadamente el dictum modernista de Ezra Pound y F.S. Flint expresado en sus influyentes ensayos del año 1913.⁵⁰ En este sentido, los poetas modernos consideraban esencial la objetividad, lo particular, la precisión, la concreción y lo visual. La asunción de que la poesía podía ser un acto de observación escrupulosa realizado por un "observing I", será uno de los rasgos más definitorios de la futura poesía de Moore. Por

otro lado, el poema también inaugura temáticamente la animadversión que Moore mostró hacia los críticos literarios que, como práctica habitual, defenestraban o encumbraban a los escritores, "Then I think the fault must lie / Partly with the critic's eye". En cierto modo, Moore plantea con este verso la apropiación de la obra de arte por parte de los críticos pero, a la vez, se presupone la inmanencia de esa primigenia exactitud de la percepción del artista a pesar del devenir temporal. Es quizás el aforístico verso "Art is exact perception" lo que caracteriza a las denominadas obras clásicas que al plantear los debates esenciales del ser humano mantienen su vigencia y frescura a pesar del paso de los siglos y de las manipulaciones que sufren por parte de los críticos. Moore habla de este tema desde el conocimiento, ya que practicó la crítica literaria durante toda su vida, pero con un código ético que nunca sobrepasó los límites del decoro y del "*savoir faire*". Es decir, su principal interés en el ejercicio de la actividad crítica fue el de encontrar sentido y explicación a las obras literarias. La crítica que tenía el único fin de evaluar de forma maniqueísta y con juicios subyacentes de carácter jerarquizante, no contaba con el beneplácito de Moore, como ella misma afirmó en una entrevista:

Criticism I feel should stimulate an improved understanding of the subject discussed — "with a truce to politeness," as Montaigne says; "without the pestilent filth of ambition."⁵¹

Consideramos por tanto un deleite repasar la historia de la literatura de los últimos 50 años a través de las noticias críticas que Moore publicó con su personalísima visión del arte de la crítica. Quizás la palabra que definiría de manera más exacta el procedimiento que Moore seguía para dar cuenta del panorama literario sería el de la escritura paródica, por su manera de apropiarse del texto objeto de estudio. Por ello estimamos relevante el hecho de que Moore, pese a su juventud, ya manifestara una convicción clara sobre su posición como artista y como crítica en un mismo poema.

Dos poemas que anuncian la epistemología de la observación son "My Senses Do Not Deceive Me" (1910) y "Things Are What They Seem" (1913). En ambos textos se observa una clara preocupación por el problema que plantea la percepción de los objetos y la plasmación de esa experiencia por medio del lenguaje. "My Senses Do Not Deceive Me" se centra en la imagen de una vela que se apaga subitamente y en el desarrollo de las reflexiones que desencadenan dicha visión:

Like the light of a candle
 Blown suddenly out,
 I witness illusion,
 And subsequent doubt.
 Like a drop in the bucket
 And liquid as flame,
 Is the proof of enjoyment
 Compared with the name.⁵²

La voz poética que en esta ocasión surge con la claridad que manifiesta el "I witness" habla sobre lo ilusorio de la experimentación del gozo en comparación con la referencialidad o con el nombre de la misma palabra. Moore describió muy bien este proceso en un conocido verso de su poema "Armour's Undermining Modesty" (1950) que dice: "What is more precise than precision? Illusion."⁵³ La ilusión reivindica la validez de la experiencia sensual y el gozo que produce el juego de la imaginación al contemplar las sensaciones ciertamente difíciles de representar de las que habla el poema —"Is the proof of enjoyment".

"Things Are What They Seem" explora por medio de la representación de un objeto, en esta ocasión una vasija rota, "broken crock", el ideal empírico de la "exact perception" de otros poemas anteriores:

The cloud between
Perforce must mean
Dissension

The broken crock's
Condition mocks⁵⁴
Prevention

En este poema, como en el resto de los poemas de esta época, Moore se plantea el método de cómo representar un objeto real y consigue mostrar la inapelable certidumbre de la información que nos ofrece el mundo real. Sin embargo, la palabra "dissension"

también propone un mundo referencial distinto donde —según ha sugerido Charles Molesworth—⁵⁵ se evidencia la ansiedad de la lucha pro-sufragista en la que se estaba debatiendo la joven Moore. En tal caso, el poema cobra una fuerza inusitada por cuanto se comprende el debate interior que se cernía sobre la artista, que veía en la imagen de los "*objets trouvés*" y en su representación una manera diferente de referirse a su realidad vivencial como mujer artista. El objeto doméstico en el que se centra la imagen del brevísimo poema está roto y funciona como metáfora de una realidad resquebrajada por las tensiones de la lucha por conseguir una sociedad más justa.

La dialéctica que se expresa en estos dos poemas nos describe a la artista frente al mundo, su realidad y el problema de la objetividad de la percepción desde la posición inestable de una joven artista aislada que intenta formular su propia epistemología del conocimiento. Moore se enfrenta a la tradición y a los esquemas de representación ya utilizados por sus antecesores y ello hace comprensible que estos primeros poemas se cuestionen aspectos tan básicos como el de los sentidos ante un objeto y la imaginación ante la realidad. En "*My Senses Do Not Deceive Me*" y "*Things Are What They Seem*" atisbamos la visualización muy sutil de un mismo problema desde dos realizaciones distintas. Es decir, en "*Things Are What They Seem*" Moore se acerca al problema de la representación desde un lenguaje explícito y fundamentalmente denotativo; sin embargo en

"My Senses Do Not Deceive Me" lo hace desde un lenguaje connotativo y ambiguo. En esta especie de encrucijada poética que plantea Moore, sugerimos que la tendencia o el camino que escogió la joven artista para representar la realidad se decantó por su original método de llegar a la precisión por medio de la ilusión. Esta manera de percibir la realidad es esencialmente inestable y heteroglósica e implica —desde los inicios de la carrera poética de Moore— una resistencia sistemática a construir sus textos haciéndose eco de la herencia literaria recibida. En efecto, la obra mooreiana discurre por los cauces de la multiplicidad de significados y de voces que se articulan en pos de una textualidad compleja. En este sentido ya ha habido muchos pronunciamientos de críticos eminentes como T.S. Eliot, quien resaltó como rasgo más llamativo de la poesía de Moore su no alusión a la herencia de la tradición literaria.⁵⁶

La trayectoria poética de Moore en sus inicios estuvo marcada por el aislamiento con respecto a los círculos literarios de vanguardia. Sin embargo, sus preocupaciones sociales estuvieron imbricadas en el movimiento sufragista con el cual simpatizaba profundamente. Como hemos sugerido anteriormente, en algunos de los primeros poemas se puede percibir la tensión que estaba aflorando en la joven y educada Moore al cuestionarse los derechos y el papel social de la mujer norteamericana de principios de siglo. No es difícil imaginar la controversia social que se fraguaba en la sociedad donde Moore se estaba

formando como mujer poeta y su participación activa en ese debate que a la postre le afectaba muy directamente. Para Moore el movimiento sufragista significaba no sólo la asunción de los derechos y deberes de la mujer como ciudadana en una sociedad democrática e igualitaria, sino también un marco ideológico donde poder desarrollar su independencia artística y su propio código de valores. Su militancia en el "Women Suffrage Party of Pennsylvania" la llevó a tomar parte activa en la organización de reuniones informativas y en la distribución de panfletos para apoyar la enmienda de Susan B. Anthony en favor del derecho a sufragio de las mujeres.⁵⁷ Marianne Moore en esos años de post-graduada ya estaba incorporada al mundo laboral como profesora de mecanografía, estenografía, leyes comerciales e inglés comercial en el "United States Industrial Indian School" de la ciudad de Carlisle, en el estado de Pennsylvania. Su actividad docente se prolongó desde 1911 a 1915 en este centro educativo para indios norteamericanos, pero Moore no estaba lo bastante motivada con la docencia porque lo que ella deseaba en realidad era leer ávidamente. No obstante, su contacto con el mundo laboral le facilitó el desarrollo de su activismo feminista al estar en relación directa con gentes de diversos orígenes e ideologías.

La activa concienciación sufragista produjo sus frutos artísticos en poemas como "The Beast of Burden" (1913), que es la expresión poética de la crudeza con que Moore describe su

percepción de la fuerza violenta que ejerce una sociedad profundamente machista en sus individuos más débiles:

I think the scourge was made for men
That they have the power to rise again.

Because when scourged such beasts as I
Have no alternative. We die.

At death, we lose, man gains a soul.
We forfeit, he attains the goal.⁵⁸

El dramatismo de las palabras de Moore revela la verosimilitud del conflicto que se cernía sobre la joven poeta, cuya voz poética se transfigura en una bestia de carga sobre la que se ejerce el dominio de la fuerza por medio de la violencia. El "I" del poema se sitúa fuera de las reglas de juego del poder, es una voz marginal que se convierte en una bestia, en lo otro que no refleja los esquemas del orden establecido.

"The Beast of Burden" presenta por primera vez dos rasgos muy distintivos de la poesía mooreiana que están íntimamente relacionados con la poética de la alteridad ("otherness"). En primer lugar, nos referimos al empleo de imágenes que evocan el mundo animal por medio de la metamorfosis del "I" en un animal indeterminado, como se presenta en "The Beast of Burden", o en uno concreto como es el caso de los poemas "Melancthon" ("Black Earth") (1918) donde la voz del poema es un elefante y de "Old Tiger" (1932) que se trata de la de un tigre. "The Monkeys" ("My

Apish Cousins") (1917) también presenta a una voz gatuna que habla en representación de los simios y otros animales del texto. Moore escribió en los años 30 una serie de poemas que ella denominaba los "animilies"; su discurso central gira en torno a la vida y hábitos de animales diversos, pero su voz poética no es la de un animal. En este peculiar mundo "zoocéntrico", donde Moore construye un "*locus*" que no es precisamente "*amoenus*", destacan las virtudes de los seres con los que el género humano comparte la tierra. Moore construye su idiosincrásica historia natural alternativa para apoderarse de una perspectiva a veces irónica y verter su radical inconformismo con un mundo que sólo ofrece una visión unidimensional del conjunto de seres vivos que nos rodean.

En segundo lugar, "*The Beast of Burden*" plantea la estética de la no dominación, del rechazo a las jerarquías, al poder y a la autoridad, en cuya afirmación de su posición de superioridad se encuentra siempre implícita cierta dosis de violencia. En "*The Beast of Burden*" el ejercicio de la autoridad se manifiesta por medio de un látigo que castiga a un ser metamorfoseado que responde con la protesta más drástica, que es la muerte. Quizás es ésta la réplica más negativa y radical en forma de poema que Moore podía imaginar frente a lo que ella, como mujer concienciada, no podía aceptar. La estudiosa Carolyn Durham reconoce en Moore su capacidad de desafiar al sistema de jerarquías por medio de la metamorfosis poética:

As we have seen, images of the metamorphic process often appear in Moore's poetry. Her fascination with the mobile, multiple self, able to take on incompatible forms both successively and simultaneously, looks forward to the similar challenges to dualistic and hierarchical thought now prevalent in all fields of feminist theory. More importantly, Moore's notion of the human hybrid may point the way beyond the current insistence that continuous mutability characterizes only the female self.⁵⁹

"The Beast of Burden" resume de manera sintética la eclosión de la poesía de Moore en su primera etapa de Bryn Mawr. A lo largo de sus breves, concisos y enigmáticos poemas hemos podido ver cómo se estaban fraguando los atributos más característicos del quehacer poético de esta consumada artista. Creemos que hay razones suficientes para afirmar que las técnicas que la joven poeta estaba ensayando en estos primeros textos eran sustancialmente las que Moore desarrollaría con más profundidad a lo largo de su dilatada carrera. El uso de la cita, la observación, la ambigüedad, el evasivo "I", el carácter anti-jerárquico, la tendencia al diálogo y otros rasgos más, evidencian un claro empeño de ser un sujeto hablante y no un sujeto hablado. Según la crítica Laurence Stapleton, si tomamos como punto de referencia la trayectoria de poetas como Eliot y Stevens en esa fase formativa de estudiantes "*undergraduate*" nos encontraríamos con que ambos escribían poemas con formas convencionales, donde demostraban su habilidad y manejo en el dominio del arte verbal, pero acomodándose al canon literario.⁶⁰ Resulta pues especialmente significativo que Moore, desde muy

joven, siendo incluso una estudiante "undergraduate", decidiera no seguir por los derroteros de la herencia recibida, sino más bien iniciarse por otros que, obviamente, se muestran mucho más procelosos y, en cierto modo, impredecibles.

Aunque los rasgos más llamativos de la poesía mooreiana se presentan en esta etapa en un estado todavía embrionario, sin embargo, sugieren que no estamos ante textos que sean el reflejo de los ideales románticos del yo lírico como voz profética en uso y dominio de la verdad. Más bien al contrario, la poesía de Moore de este período es ya un *locus* que privilegia disensión, discusión, duda, margen, polifonía e inestabilidad del significado. Se nos ocurre, a modo de metáfora, hablar de una poesía que desde sus albores es "porosa" y "respira" en todos los aspectos de su configuración, es decir, no da lugar a interpretaciones unívocas, ni a verdades absolutas. Moore se embarca en su carrera literaria partiendo de una férrea convicción por encontrar un lenguaje nuevo, propio, que exprese la inestabilidad que implica escribir desde el margen, desde la consciencia de ser mujer escritora y desde la pequeña ciudad de Carlisle, alienada de todo contacto con la vanguardia poética.

El futuro más inmediato de Marianne Moore se tornaría en una intensa e inquietante evolución hacia la complejidad y la ambigüedad extremas. Igualmente, y en movimiento paralelo, habría de producirse el paulatino reconocimiento de su dominio del arte verbal conforme su obra irrumpía lentamente en las revistas más

prestigiosas de vanguardia. El experimento verbal de Moore entraría en la fase más brillante y productiva de su carrera literaria y ya nunca jamás volvería a mirar hacia atrás buscando con ansias la huella del legado de sus antepasados.

2.3. "LA CREACIÓN Y LA DESTRUCCIÓN SON ACTOS SIMULTÁNEOS": EL SURGIMIENTO DE UNA POÉTICA DIVERGENTE.

El poeta y amigo de Marianne Moore, William Carlos Williams expuso sus impresiones sobre la recepción que podrían tener los textos de su colega por parte de algún lector hipotético. Al plantearse esta suposición, los comentarios que se le ocurrieron empezaban por el problema fundamental que supondría interpretar el nuevo código estético que planteaba su poética:

If one come with Miss Moore's work to some wary friend and say, "Everything is worthless but the best and this is the best," adding, "only with difficulty discerned," will he see anything, if he be at all well read, but destruction? From my experience he will be shocked and bewildered. He will perceive absolutely nothing except that his whole preconceived scheme of values has been ruined. And this is exactly what he should see, a break through all preconception of poetic form and mood and pace, a flaw, a crack in the bowl. It is this that one means when he says destruction and creation are simultaneous.⁶¹

Creemos que la aguda percepción del escritor Williams expresa fielmente la sensación del "cuidadoso" lector imaginario

que se enfrenta a la ardua tarea de formalizar una interpretación "lógica y coherente" de cualquier texto de Moore. Lo cierto es que nunca se ha descrito mejor la experiencia que suscita la búsqueda de una exégesis en la obra de Moore porque el horizonte de expectativas del lector sencillamente no se ve recompensado por lo que ha experimentado con anterioridad. Aun hoy en día, el acercamiento a la obra de Moore provoca la misma extraña sensación que experimentamos al escuchar una obra de John Cage, Luciano Berio o Pierre Boulez —compositores cuya obra se proyecta hacia el siglo XXI en cuanto a su futurismo. Williams expresa metafóricamente esa singular percepción con "the crack in the bowl", esa grieta (in)visible por donde circulan los innumerables puntos de vista como si se tratara de una pintura cubista con su multiplicidad de perspectivas. Se trata del proceso simultáneo de crear un nuevo código poético socavando el antiguo. En este sentido, Darlene W. Erickson explica que la dificultad que presenta la obra de Moore se resuelve al desvelar que su lectura tiene que ir acompañada de la inclusión de los aspectos visuales y sonoros de los poemas:

Moore's work does not operate at the surface of even the most educated listener's mind. It requires real effort, persistence, an interest in language, and an understanding of the effects of prosody. And the results do not come in single leaps of knowledge. Instead, the reader is led through consistent formulations of sound, color, tempo, and ideas that fall into place in many patterns of beauty, patterns not unlike the turning of a kaleidoscope, which results in an ever-changing display of beautiful designs.⁶²

Tanto Williams como Erickson llaman la atención sobre la realidad de estar ante un lenguaje poético que implica el aprender a descodificarlo de acuerdo con los parámetros que la autora utilizó durante su época más vanguardista. Estimamos, por tanto, que llevando a cabo un cuidadoso seguimiento diacrónico de la evolución de sus técnicas expresivas se puede llegar a formular una epistemología precisa. Somos conscientes de que la gran mayoría de los estudios que nos preceden en este empeño se han caracterizado por la incapacidad de dar sentido a todas las piezas del rompecabezas mooreiano.

La búsqueda de una interpretación coherente de la poesía de Moore puede que sea casi una químera pero hay indicios en los mismos textos que nos hablan de una mente ávida por recoger en un poema el aparente caos de la existencia. Así pues, suscribimos las afirmaciones de Williams y Erickson puesto que es en ese "crack in the bowl" donde se halla la clave para elaborar una exégesis sobre la obra de Moore.

El año 1915 marca una inflexión decisiva en la trayectoria literaria de Marianne Moore al verse colmado su deseo de publicar en las revistas más vanguardistas del momento. Todos los poemas de su etapa de Bryn Mawr fueron publicados, sin excepción, en revistas del ámbito universitario, pero la búsqueda de otros cauces más especializados para dar a conocer su obra no fue un camino de rosas. Desde su hogar en Carlisle, Moore ya había probado suerte en revistas como *Atlantic Monthly*, *Smart Set*, *New*

Republic, Century, Masses y Yale Review, pero en todas ellas sus poemas fueron rechazados. La desilusión embargaba a Moore, consciente de que su vanguardismo poético no iba a ser aceptado fácilmente en todos los foros literarios, como le comentó a Ezra Pound en una carta:

I grow less and less desirous of being published, produce less and have a strong feeling for letting alone what little I do produce. My work jerks and rears and I cannot get up enthusiasm for embalming what I myself, accept conditionally. Anything that is a stumbling block to my reader, is a matter of regret to me and punctuation ought to be exact. Under ordinary circumstances, it is as great a hardship to me to be obliged to alter punctuation as to alter words, though I will admit that at times I am heady and irresponsible.⁶³

Sin embargo, en los viajes "iniciáticos" que Moore hizo a Nueva York en compañía de su amiga Mary Norcross y los contactos que allí mantuvo con los artistas jóvenes de vanguardia tuvieron una influencia trascendental en cuanto a su autoestima como artista. Los círculos literarios que visitó en Nueva York ampliaron sus horizontes y las ansias por publicar en las revistas más prestigiosas.

A pesar de la incertidumbre inicial que le ocasionaron los fracasos en diversas revistas, la constancia y la determinación dieron fruto, puesto que sus poemas fueron finalmente aceptados. Una de las revistas más importantes que le ofreció la oportunidad de publicar un número considerable de poemas fue Poetry que, a la sazón, dirigía Harriet Monroe. Igualmente recibió la

aceptación para publicar en la renombrada revista londinense *The Egoist*, dirigida por Richard Aldington —esposo de su compañera de estudios en Bryn Mawr, Hilda Dolittle. Estas dos revistas ofrecían el magnífico aliciente de ser bastiones del vanguardismo literario y recibían de muy buen grado las obras de los artistas jóvenes que deseaban publicar, como señala Donald Hall:

One assumes that her poems in the *Egoist* and *Poetry* served as her introduction into the New York literary world. That world was young and vigorous, enthusiastic and iconoclastic. Its younger members were devoted to experimentation in literature and, because they could not readily find publishers for their work, they often undertook to publish their own literary journals.⁶⁴

El bienio 1915-16 fue excepcionalmente prolijo en cuanto al número de poemas que Moore logró publicar. Los cinco años que siguieron a la finalización de sus estudios en Bryn Mawr fueron de intenso trabajo que, aunque no se vieron materializados en forma de publicaciones, sirvieron como acicate para la formación de un corpus poético amplio. No obstante, Moore no olvidó los sinsabores de ver sus poemas rechazados y utilizó su pluma para, por lo menos, satirizar a aquéllos que despreciaron su obra sin esgrimir más razones que las de su carácter experimental. La sátira a los críticos consagrados que no daban oportunidad a los poetas de vanguardia se plasmó en una serie de textos que se empezaron a publicar a partir del año 1915. La intransigencia que muestra Moore ante las debilidades de los críticos se materializó

en un número significativo de poemas de este periodo como "To a Steam Roller" (1915), "To Statecraft Embalmed" (1915), "Pedantic Literalist" (1916) y "To Be Liked By You Would Be a Calamity" (1916).

El primero de esta serie de poemas de carácter epigramático es "To a Steam Roller" (1915)⁶⁵, que fue uno de los que iniciaron la prolífica colaboración de Moore con la revista *The Egoist*. En este devastador texto Moore construye con una metáfora su argumentación en contra de la actitud de los críticos que se convierten en insensibles "apisonadoras" y destruyen la obra imaginaria de los artistas:

The illustration
is nothing to you without the application.
 You lack half wit. You crush all the particles down
into close conformity, and then walk back and forth on them.

Sparkling chips of rock
are crushed down to the level of the parent block.
 Were not "impersonal judgment in aesthetic
 matters, a metaphysical impossibility," you
might fairly achieve
it. As for butterflies, I can hardly conceive
 of one's attending upon you, but to question
 the congruence of the complement is vain, if it exists.⁶⁶

Moore introduce en "To a Steam Roller" una cita del crítico Lawrence Gilman que ella había conservado en uno de sus cuadernos de lectura y que ejemplifican claramente la imposibilidad de la asepsia en el ejercicio de la crítica: "We have endeavored ...

to be clinical, strictly impersonal—momentarily ignoring the fact that an impersonal judgment in aesthetic matters is a metaphysical impossibility".⁶⁷ El empleo de una cita de un crítico real junto al hipotético crítico al que Moore se está dirigiendo sirve para acrecentar el efecto del juego ambiguo con el que la autora mezcla la imaginación con la materialidad de la existencia. Con ello Moore está socavando las prácticas del "establishment" literario y con la evidencia misma del poema que expresa cómo el arte ofrece una visión especial de la vida. Jeanne Heuving resalta la capacidad que tiene Moore para congeniar estos aspectos que a simple vista son divergentes:

While Moore criticizes the steam roller for a lack of imagination that keeps him within the realm of the literal without realizing it, Moore herself enacts her imaginative respect for the literal, the particularity and thingness of things. That is, by creating a metaphoric steam roller that steam rolls, Moore refuses to hierarchize symbolical and literal meanings, breaking with the conventional use of the literal as mere illustration for the symbolical.⁶⁸

La metáfora que articula el poema —"the steam roller"—representa no sólo al crítico pretencioso y carente de imaginación, sino que es la manifestación más tangible de los artefactos mecánicos que invadían las calles del Nueva York de principios de siglo. La apisonadora es, probablemente, la revelación física más visible de una sociedad tecnológica que progresa, insensible, arrasando todo a su paso. Moore, consciente

del avance ineludible de las máquinas en su tiempo, incorpora la imagen devastadora de la apisonadora que, a decir verdad, nos recuerda a la que utiliza el crítico Leo Marx —"the machine in the garden"—⁶⁹ en su análisis del mito pastoral norteamericano. Los críticos de "To a Steam Roller" permanecen indiferentes, como si se tratase de apisonadoras, ante el poder de la imaginación. La imagen de la poética mariposa que jamás llega a posar sus etéreas alas sobre la inexpugnable apisonadora termina por radicalizar el encuentro imposible de la máquina en el jardín.

"To a Steam Roller" es la manifestación más irónica que Moore podría haber creado en forma de poema de cómo el poder de la imaginación sobrepasa con mucho la abulia de un crítico al que ella increpa con un explícito "You lack half wit". Si el crítico-apisonadora destruye todo a su paso, Moore en su respuesta en forma de poema crea un objeto de arte que socava con su misma lectura la asunción de poder del crítico que, a la postre, ejerce desde su privilegiada posición la arbitrariedad de destruir a un artista. Este poema es, en su dimensión formal, una pequeña obra de arte que la poeta ha cuidado primorosamente en la configuración de sus tres estrofas. El ritmo de cada estrofa se basa en el patrón silábico de 5, 12, 12, 15 sílabas por verso que Moore desarrolló durante este período demostrando, una vez más, su originalidad poética. Asimismo, la rima sigue un esquema a a x x, abundando la presencia de monosílabos —crush, down, back, lack, half— que da un ritmo rápido y contundente, quizás

imitando al paso inexorable de la apisonadora.

Marianne Moore reafirma con sus poemas epigramáticos la capacidad del arte de crear objetos armónicos que en su contemplación y lectura ayudan a construir América por medio del poder de reflejo que ofrece la poesía. Bien es cierto que en el mismo acto de creación de estos poemas Moore estaba violando muchas normas formales pero a la vez estaba reclamando el derecho del artista a ser original, novedoso y vanguardista. El desafío más trascendental del arte de Moore está por encima de todo en su convicción del poder de la imaginación sobre todas las contingencias humanas. Para esta artista las barreras que levanta el ejercicio del poder en la sociedad siempre son rebatidas y anuladas en sus poemas por gestos poéticos imaginativos como es el caso de la imagen de la mariposa frente a la imperturbabilidad de un artefacto mecánico como la apisonadora.

"Pedantic Literalist", publicado en 1916, tiene la misma trayectoria argumentativa que "To a Steam Roller". Este nuevo poema vuelve a recrear el poder destructivo de los críticos pedantes que son incapaces de ver más allá de lo estrictamente literal. Este poema muestra la complejidad técnica, la extensión más significativa y la ambigüedad que van a caracterizar a los poemas de los años 20 y 30 de la carrera de Moore:

Prince Rupert's drop, paper muslin ghost,
white torch—"with power to say unkind
things with kindness, and the most

irritating things in the midst of love and
tears," you invite destruction.

You are like the meditative man
with the perfunctory heart; its
carved cordiality ran
to and fro at first like an inlaid and royal
immutable production;

then afterward "neglected to be
painful, deluding him with
loitering formality,"
"doing its duty as if it did not,"
presenting an obstruction

to the motive that it served. What stood
erect in you has withered. A
little "palm-tree of turned wood"
informs your once spontaneous core in its
immutable production.⁷⁰

El poema "Pedantic Literalist" comparte varios rasgos con el resto de los poemas epigramáticos de este período. Entre ellos destacaríamos el hecho de ir dirigidos a un "you" que implica a una audiencia definida, mucho más que si lo estuvieran a una hipotética tercera persona. Estimamos que la presencia de este "you" sigue la línea conversacional de establecer contacto inmediato con la audiencia que Moore ya inauguró en sus primeros poemas. En este sentido no consideramos acertada la sugerencia de Margaret Holley que identifica la presencia del "you" con la familia de Moore. Según Holley, Moore tenía la necesidad de imaginar la existencia de una audiencia que de hecho no tenía todavía por su condición de artista novel. Su familia era de facto el público más crítico y cualificado con el que podía

contar.⁷¹ Otro rasgo que podemos observar en "Pedantic Literalist", al igual que en otros poemas de este período, es la presencia insistente de las citas entrecomilladas pertenecientes todas ellas, en esta ocasión, al libro de Richard Baxter *The Saint's Everlasting Rest*. Este escritor fue un ministro puritano inglés que influyó notablemente en el Protestantismo del siglo XVII. Convendría resaltar que Richard Baxter se distinguió por su capacidad para apaciguar las contiendas religiosas que surgieron entre las distintas ramas Protestantes durante este período. Así pues, quizás la inclusión de este distinguido pacificador religioso sea una alusión irónica a la incapacidad creativa y constructiva del "pedantic literalist".

La desilusión y el ataque satírico de "Pedantic Literalist" se centra, como en "To a Steam Roller", en una metáfora que funciona como vehículo de representación para dibujar en un gesto verbal el profundo desprecio que Moore sentía por la crítica que era en su esencia destructiva. Este aspecto queda expresado magistralmente por la insistente rima del último verso de las cuatro estrofas que se alterna en un sucesión dramática: "destruction, production, obstruction, production". La imagen que abre el poema "Prince Rupert's drop, paper muslin ghost" relaciona al crítico con un curioso objeto que Patricia Willis describió, tras realizar exhaustivas pesquisas históricas, en un curioso artículo:

"Prince Rupert," a Bavarian general under Charles I of England "noted for his scientific experiments," and his "drop", a glass toy Prince Rupert of Bavaria introduced into England. Moore's own copy of *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable* identifies this strange blown-glass toy in the shape of a tadpole that could be tapped rather smartly on its fat end but would violently self-destruct if snipped off where it was thinnest.⁷²

El juguete de cristal que Willis describe con todo lujo de detalle se distingue, fundamentalmente, por su dureza y fragilidad, dependiendo de las condiciones a que sea sometido. Esta imagen del "Prince Rupert's drop" resulta a todas luces la metáfora idónea para representar al crítico que se autodescalifica cuando "'with the power to say unkind / things with kindness, and the most / irritating things in the midst of love and / tears,' you invite destruction".

La palabra que aporta más luz al significado del poema es "power" en el sentido de que Moore socava el ejercicio de la crítica como la institucionalización de un estatus quo de privilegio —al igual que el de la poesía— desde el que se pueden ejercer las prerrogativas que el poder otorga. A lo largo de las cuatro estrofas se puede observar que el poema ahonda paulatinamente en el profundo deterioro del crítico pedante, rutinario, anclado en la mediocridad de la crítica superficial pero que se perpetúa porque representa al poder establecido. La decadencia del crítico incluso se manifiesta, de manera ambigua, en su marchita virilidad "What stood / erect in you has withered".

Moore nos sorprende en el uso que hace de la metáfora del juguete oximorónico y del "palm-tree of turned wood" dándoles valores no convencionales, como explica Bonnie Costello:

She introduces her unconventional ideas by unconventional approaches to conventional symbols. In some of these poems Moore is primarily concerned with challenging a meaning assigned to an object; in others she goes further to replace the old meaning or value with a new one. But even in the second instance, in which the literal object has little significance, it is the recalcitrant features of the image that allow her to revise or refute the standard conception connected with it. Indeed, her final points are often made exclusively through ⁷³image, reasserting the power of things to guide the imagination.

Creemos preciso matizar la espléndida aportación que hace Costello en el sentido en que Moore subvierte constantemente el uso y los valores tradicionales asignados a los tropos del discurso. En el caso de "Pedantic Literalist" el tema sugerido, aunque de manera ambigua, es el crítico pedante y superficial cuya actitud es tan inconsistente como la fragilidad del juguete o el anquilosamiento de la madera torcida de una palmera. La relación que se establece entre el "pedantic literalist" y sus referentes carece de conexión convencional, y en consecuencia el esfuerzo cognoscitivo es mayor al producirse una asociación inesperada, indirecta y circular.

A tenor de la utilización desviada que hace Moore de la metáfora, estimamos oportuno mencionar la aportación que ha hecho Jeanne Kammer en este campo, al analizar las expresiones

retóricas que se manifiestan en la poesía femenina. Kammer pone un énfasis importante en el empleo que las poetisas hacen de la metáfora y asegura que H.D., Dickinson y Moore emplean este tropo como la aposición de dos imágenes sin que éstas expliquen la relación existente entre ellas, creando así ambigüedad en el poema. Kammer parte, para llegar a sus conclusiones, de la clasificación semántica de la metáfora que hizo Philip Wheelwright y que se basa en una distinción que deriva en dos tipos bien diferenciados:

1. *Epiphor* involves the familiar activity of defining something intangible, or abstract, or infinite, in terms of a more available and concrete image. *Epiphor* sets in motion a primarily linear process of concretion to abstraction; this movement is reflected in language which, for all its creative tensions, still fulfills syntactic expectations and leads to a generalization predicted in the terms of the metaphor.
2. *Diaphor*, on the other hand, produces new meaning by the juxtaposition alone of two (or more) images, each term concrete, their joining unexplained. Rooted in the associational properties of the subconscious mind, its movement is not necessarily linear and does not require syntactic support. Diaphoric poetry⁷⁴ is better understood as configuration rather than statement.

Suscribimos la exposición de Kammer en el sentido de que Moore construye sus textos yuxtaponiendo imágenes cuya relación es equívoca —como sucede en "To a Steam Roller" y "Pedantic Literalist", entre otros— y que fuerzan al lector a desentrañar el significado inestable de entre los silencios que producen esa indeterminación. La diáfora se basa en la explotación de los efectos distanciadores y discrepantes que hay en una analogía de

estas características tal y como la describió el artista futurista italiano Marinetti: "L'analogico non è altro che l'amore profondo che college le cose distanti, apparentemente diversi ed ostili".⁷⁵

La búsqueda de estos efectos disruptivos estaba perfectamente calculada en la poética modernista para violar las convenciones estéticas heredadas. Pound, Williams y Eliot trabajaron arduamente por conseguir el efecto desfamiliarizador de sus analogías que ponía de manifiesto la fragmentación de la cultura moderna. Sin embargo, para Moore y otras poetas modernistas, el efecto disruptivo que produce la diáfora parte de una afirmación de marginalidad desde el margen. Es decir, los poetas modernos estaban alienados estéticamente dentro de una cultura que, a pesar de esa alienación, asumía la voz masculina como reflejo de una voz universal, muy al contrario de lo que ocurría con sus colegas femeninas, cuya voz no gozaba ni de espacio social ni de reconocimiento. Por tanto, la diáfora expresa en la poesía femenina el arduo proceso de búsqueda de un lenguaje propio con la inclusión de silencios que se proyectan en la infinitud de los vacíos poéticos que indican la dificultad última de la subjetivización de una voz poética. En este aspecto Jeanne Kammer sugiere los efectos de la diáfora en cuanto a la inestabilidad del significado y lo que conlleva de descentramiento para la voz poética que se autosocava por la influencia de las alteraciones estructurales:

Yet the pieces of diaphor are clearly gathered and held within a self-contained, private system by the centrifugal energy of the speaking voice, seeking to have its riddles understood. The paradox of saying and not saying created by syntactic compression and ambiguity here becomes the paradox of the voice-centered poems that are not written for the voice. There is a final use of silence which distinguishes Dickinson, H.D., and Moore even more sharply from the broad class of modern poets.⁷⁶

El poema "Critics and Connoisseurs" (1916) plantea, al igual que el grupo de los poemas epigramáticos de estos años, la reflexión sobre las responsabilidades que adquieren los críticos ante la obra de arte. Por medio de la representación satírica de críticos y entendidos metamorfoseados en el incomprensible comportamiento de un cisne y una hormiga, Moore llama la atención sobre cómo estos jueces del arte se paralizan por sus propias actitudes carentes de horizontes éticos, pero con la ambición como fin último:

I remember a swan under the willows in Oxford,
 with flamingo-colored, maple-
 leaflike feet. It reconnoitered like a battle-
 ship. Disbelief and conscious fastidiousness were
 ingredients in its
 disinclination to move. Finally its hardihood was
 not proof against its
 proclivity to more fully appraise such bits
 of food as the stream
 bore counter to it; it made away with what I gave it
 to eat. I have seen this swan and
 I have seen you; I have seen ambition without
 understanding in a variety of forms. Happening to stand
 by an ant-hill, I have
 seen a fastidious ant carrying a stick north, south,
 east, west, till it turned on
 itself, struck out from the flower-bed into the lawn,

and returned to the point⁷⁷

"Critics and Connoisseurs" es uno de los primeros poemas que manifiesta en su discurrir un tono prosístico, como podemos leer en el primer verso: "There is a great amount of poetry in unconscious / fastidiousness". Moore gustó de incluir en sus poemas momentos de clara inflexión discursiva produciendo un efecto anti-poético que, en el caso de este poema, reafirma el carácter socavador de su lenguaje al erigirse en arma privada contra la "ambition without understanding". Así pues, la autora crea un poema que manifiesta un grado de artificio notable para desmontar el mundo patriarcal cuyas asunciones de poder y jerarquía promueven la actitud de los críticos parodiados. Los últimos versos del poema implican en forma de pregunta retórica la inutilidad final de esas actitudes aunque, por supuesto, Moore contesta con el silencio:

What is
there in being able
to say that one has dominated the stream in an attitude
of self-defense;
in proving that one has had the experience
of carrying a stick?⁷⁸

Es el silencio, quizás, la ilusión de Moore de ser auto-suficiente, la renuncia dickinsoniana del mundo basado en incomprensibles paradojas que promueven la renuencia de artistas

que no quieren tomar parte activa en su continuidad. Es la reiterada visión de ese crítico exigente encarnado en el "you" central del poema la que Moore rechaza sin paliativos en un magistral discurso paródico que desbarata la condescendencia de los críticos que son, a fin de cuentas, los que controlan el mundo del arte. La última palabra del verso final esgrime, asimismo, el desprecio de Moore hacia el poder patriarcal de los "critics and connoisseurs" que en muchos casos reside en un "carrying stick" ambiguo y de clara resonancia sexual.

Otro poema que también presenta un tono epigramático — imaginando una conversación que jamás tuvo lugar— y claro ejemplo de cómo Moore utiliza el lenguaje como arma social es "To Be Liked by You Would Be a Calamity" (1916). Este poema no forma parte de los *Complete Poems* y consta de dos escuetas estrofas que se desarrollan como sigue:

"Attack is more piquant than concord," but when
 You tell me frankly that you would like to feel
 My flesh beneath your feet,
 I'm all abroad, I can but put my weapon up, and
 Bow you out.

Gesticulation—it is half the language.
 Let unsheathed gesticulation be the steel
 Your courtesy must meet,
 Since in your hearing words are mute, which to my senses
 Are a shout.

Este poema conversante se abre con una contundente cita entrecomillada que procede de la novela de Thomas Hardy *A Pair*

of Blue Eyes y que se encuentra anotada en el diario de lecturas de Moore⁸⁰. Como en ocasiones anteriores, Moore utiliza esta cita paródicamente —estrategia que emplea en "To a Steam Roller"—, puesto que el desarrollo del poema pone en entredicho la aserción de la cita al afirmar que el poder expresivo y, a la vez, defensivo de su lenguaje es capaz de sobrepasar el ataque violento del crítico. El verso que abre la segunda estrofa, "Gesticulation—it is half the language", ofrece la visión que Moore tiene sobre la capacidad pragmática del lenguaje, que sobrepasa los actos apoyados en la fuerza bruta que expresa: "You tell me frankly that you would like to feel / My flesh beneath your feet". El lenguaje como arma protectora, que la poeta empuña de manera metafórica, es la afirmación de una seguridad que Moore estaba buscando en esta fase de su carrera donde todavía se sentía amenazada por el "establishment" del mundo del arte. El poeta y crítico norteamericano Robert Pinsky ve en este poema los prolegómenos de cómo Moore fue creando un lenguaje que más adelante se transformaría en un escudo de protección simbólico:

She creates an artificial dialogue to dramatize, and to protect, her inward poise. The poem attains a feeling of social superiority through artifice and the weapon of refusal, the submerged sharklike intelligence that conceives both unsheathed steel of gesticulation and the "put up" weapon of actual speech. The poem is, in short, an elaborate way of saying "I am not speaking to you"—or, more accurately, "I am not speaking to that person."⁸¹

De una manera metafórica podríamos sugerir —apropiándonos del mundo metamórfico de Moore— que esta escritora se fue tejiendo un denso envoltorio de lenguaje cual si fuera una crisálida del que se alimentaba y crecía, protegiéndose de una manera subversiva del mundo exterior. Es decir, Moore prefirió recubrirse de su idiosincrásico lenguaje porque era lo único que poseía para luchar en una sociedad patriarcal que se basa en unas estructuras que ella rechaza y que pone en evidencia continuamente en sus poemas.

El poder de transmisión de los valores culturales que Moore reconoce en el lenguaje se pone de manifiesto en uno de los poemas que mejor afirman la posesión masculina de la lengua y de la historia, "'He Wrote The History Book'" (1916):

There! You shed a ray
 of whimsicality on a mask of profundity so
 terrific, that I have been dumbfounded by
 it oftener than I care to say.
 The book? Titles are chaff.

Authentically
 brief and full of energy, you contribute to your father's
 legibility and are sufficiently
 synthetic. Thank you for showing me
 your father's autograph.⁸²

Marianne Moore guardó, entre sus innumerables notas de los años estudiantiles en Bryn Mawr, las impresiones de una jornada que pasó patinando con unas amigas y el hijo pequeño de su profesor de historia, Charles McLean Andrews.⁸³ En dicha jornada, según

explica Moore en sus notas al poema, el vástago de su profesor le respondió al ser preguntado por su nombre con una asertiva respuesta:

At the age of five or six, John Andrews, son of Dr. C.M. Andrews, said when asked his name, "My name is John Andrews; my father wrote the history book."⁸⁴

La asertiva frase quedó reflejada en las anotaciones de Moore y diez años más tarde se convirtió en un poema ciertamente curioso en cuanto al debate de conceptos que plantea. En primer lugar, estimamos oportuno mencionar que el título del poema procede de una cita que, como en ocasiones anteriores, implica una voz ajena al texto que se convierte en el centro y desestabiliza el significado del mismo. En segundo lugar, el título, que es la frase espontánea de un niño pequeño, funciona como detonante de una serie de reflexiones que implican la actitud de Moore hacia el lenguaje que ha heredado en su realización individual y cultural. La idea que refrenda el poema en sus escasas dos estrofas es la asunción de la autoridad cultural masculina que la expresión del "you" manifiesta contundentemente. La voz del poema reacciona con asombro ante esa innegable evidencia, "that I have been dumbfounded by / it oftener than I care to say", que se transforma en una realidad de vigencia insondable como "a mask of profundity so terrific". El poema nos sumerge en la constatación repentina de que la autoridad masculina se va

transmitiendo en forma de una reduplicación generacional que no repara en la existencia de "otras" realidades. Moore, sin embargo, congela la frase y escruta las imbricaciones culturales del lenguaje del niño que le llevan a enfrentar una realidad social, "Thank you for showing me / your father's autograph". En la asunción de la voz del poema de este "autógrafo" metafórico final está implícita la perpetuación legible de la autoridad masculina en la historia. A este respecto la crítica feminista Carolyn Durham aporta una interpretación que consideramos muy sugerente:

...the title quotation marks the sureness with which even a five-year old boy can simultaneously name himself and the world; the child identifies with the father who, as primary signifier, author of "*The book*," is equated in turn with language itself. Moreover, Moore's play on the son's contribution to his father's "legibility" connects linguistic authority to the power of the law. The father's writing of his-story inscribes the general association of culture and maleness just as the final line of the poem encodes a parallel identity between language and the individual male self.⁸⁵

A tenor de la discusión sobre la autoridad masculina en el lenguaje y la historia podemos asumir que el poema está poniendo en tela de juicio el concepto mismo de dicha autoridad en cuanto a la tradición modernista dominante en la literatura. Es decir, Moore deja traslucir la constatación de la realidad de un lenguaje que se acuña y reproduce desde la asunción de un poder masculino, por tanto hay una actitud de autoalienación de esa

autoridad narcisista que a ella no le sirve para constituir la
suya propia.

A medida que Moore evolucionaba en su necesidad de construir un lenguaje que no reprodujera los esquemas discutidos en "'He Wrote the History Book'", los poemas fueron centrándose en el cuestionamiento permanente de los valores que con respecto a la mujer y su mundo se transmiten a través de la autoridad masculina. Ejemplo de ello son los tres poemas que publicó en 1917, "Roses Only", "Those Various Scalpels" y "Sojourn in the Whale". El primero no fue incluido en la edición de los Complete Poems y creemos que merece la pena hacerlo aquí, por el indudable interés que presenta sobre la inestabilidad de los valores simbólicos tradicionales respecto de la figura de la rosa. El poema "Roses Only" consta de tres estrofas en verso silábico y está dirigido a un "you" supuestamente femenino al igual que "Those Various Scalpels" y "Sojourn in the Whale", como se puede inferir del texto:

You do not seem to realise that beauty is a liability rather than an asset—that in view of the fact that spirit creates form we are justified in supposing that you must have brains. For you, a symbol of the unit, stiff and sharp, conscious of surpassing by dint of native superiority and liking for everything self-dependent, anything an ambitious civilisation might produce; for you, unaided to attempt through sheer reserve, to confute presumptions resulting from observation is idle. You

cannot make us
 think you a delightful happen-so. But rose, if you are
 brilliant, it
 is not because your petals are the without-which-nothing of
 pre-eminence. You would, minus thorns,
 look like a what-is-this, a mere

peculiarity. They are not proof against a worm, the elements,
 or mildew
 but what about the predatory hand? What is brilliance
 without co-ordination? Guarding the
 infinitesimal pieces of your mind, compelling audience to
 the remark that it is better to be forgotten than to be
 remembered too violently,⁸⁶
 your thorns are the best part of you.

La lectura de "Roses Only" se ve asaltada necesariamente por el inevitable pensamiento de que el símbolo de la rosa se convierte en un objetivo a ser desarticulado de las connotaciones semánticas tradicionales. Esta práctica era muy común, por otro lado, entre los escritores modernistas, que veían en la reformulación de los tropos una manera de desmantelar viejos valores y reemplazarlos por otros que implicaran discontinuidad y modernidad. En el caso de la rosa, se convirtió en uno de los símbolos que más atención poética recibió por parte de estos poetas.⁸⁷ Ejemplo de ello es el poema "The Rose" de William Carlos Williams —perteneciente a su colección *Spring and All*— que por medio de la re-visión del tropo de la rosa da muestras de que éste había empezado a perder su validez convencional. El desafiante primer verso, "The rose is obsolete", revela claramente que la noción misma del símbolo es caduca en ese momento histórico literario.⁸⁸

En la versión que nos ofrece Moore, a través de su ambiguo poema, se pone de manifiesto su conocimiento de la tradición literaria sobre la rosa. En este sentido, Darlene Erickson apunta la posibilidad de que Moore conociera con bastante detalle la evolución de este símbolo a lo largo de las distintas épocas y autores, puesto que quedan patentes, en el poema, sus esfuerzos por reexaminar el símbolo a la luz del mundo moderno.⁸⁹

"Roses Only" enfoca la validez del símbolo de la rosa fundamentando el centro semántico del poema en las espinas —"your thorns are the best part of you". Este planteamiento desmantela casi de inmediato las referencias y asunciones que tiene el lector sobre la rosa. No resulta difícil para una audiencia occidental apreciar que, de entre ese mundo referencial, sobresalen como valores esenciales todos aquéllos que se refieren al ideal de mujer imaginado por la visión masculina. Es decir, la rosa es visión de belleza, delicadeza, pasión, objeto de deseo sexual y, en síntesis, el reflejo de la mujer a la que se ansía poseer. La percepción que presenta Moore de la rosa, a quien se dirige con un "you" femenino, es la de un ser para el cual "beauty is a liability rather than an asset" y debe demostrar "that you must have brains" ante todo. Estas afirmaciones poéticas ponen en tela de juicio la representación de la mujer como objeto sexual hermoso por medio de la validación de atributos de inteligencia, brillantez, responsabilidad y defensa. Las rosas de Moore son seres independientes que se

autoprotegen con sus espinas —lo más valioso y defensivo que poseen— ante la mano predadora masculina. La observación de este tropo por el ojo crítico de Moore infiere que la rosa es símbolo de las espinas y no de la belleza. Es decir, la belleza no se convierte en un atributo sino en una responsabilidad que debe ser protegida y guardada por la mujer como un don propio. La rosa sin su protección natural es un ser vulnerable y desvalido, es lógico, pues, que sean las espinas el aspecto más importante para su supervivencia.

En relación con el desplazamiento de los valores convencionales de la rosa, la crítica Jeanne Heuving destaca, incluso, la hilaridad que "Roses Only" desarrolla en ese proceso de transgredir las expectativas del lector:

In "Roses Only," Moore makes comical the very possibility of a natural beauty existing merely as an object for men's contemplation by addressing the rose as if it possesses understanding. Appealing to the rose through the logic of "what-must-be-the-case," the speaker deliberately ignores the traditional rose's pristine aura of beauty beyond understanding, and instead affirms the rose's intelligence over its beauty, its subjectivity over its objectivity.⁹⁰

El poema "Roses Only" estudia en toda su complejidad la dificultad que encarna el acercamiento a un topos tan emblemático de la tradición literaria masculina, como es el de la rosa, desde la visión de una mujer escritora. De ahí surgen, a nuestro entender, los espacios de ambigüedad y pregunta que genera el

poema en muchos de sus versos:

They are not proof against a worm, the elements, or mildew
but what about the predatory hand? What is brilliance without co-
ordination?⁹¹

Asimismo, el texto se configura en la tensión de reemplazar un mundo simbólico por otro nuevo y ese proceso entraña cierta inestabilidad referencial. Conviene en este punto traer de nuevo a colación las palabras de William Carlos Williams —que abrían este epigrafe— y que definen muy apropiadamente el efecto mooreiano de trocar el mundo alusivo de la rosa como, "a break through all preconception of poetic form and mood and pace, a flaw, a crack in the bowl".⁹² Creemos que por ese "crack in the bowl" circula el debate que se cierne en el reemplazamiento de los valores convencionales por otros que se adecuan, indefectiblemente, a un mundo referencial femenino.

Por el largo y tortuoso camino que emprendió Moore hacia la búsqueda de una poesía que reflejara su controvertido acercamiento al mundo imaginario, se enfrentó a muchos periodos de obscuridad provocados, precisamente, por la naturaleza misma del empeño. Uno de esos conflictivos periodos se ve reflejado en su famoso y cuasi autobiográfico poema "Sojourn in the Whale" (1917).⁹³ A modo de paralelo, esta obra presenta una semblanza poética de un país, Irlanda, por el que Moore sintió especial afecto, ya que las raíces de sus antepasados se perdían en sus

verdes paisajes:

Trying to open locked doors with a sword, threading
the points of needles, planting shade trees
upside down; swallowed by the opaqueness of one whom the seas
love better than they love you, Ireland—

you have lived and lived on every kind of shortage.
You have been compelled by hags to spin
gold thread from straw and have heard men say:
"There is a feminine temperament in direct contrast to ours,

which makes her to do these things. Circumscribed by a
heritage of blindness and native
incompetence, she will become wise and will be forced to give in.
Compelled by experience, she will turn back;

water seeks its own level":
and you have smiled. "Water in motion is far
from level." You have seen it, when obstacles happened to bar
the path, rise automatically.⁹⁴

El poema "Sojourn in the Whale" presenta un "you" —al igual que otros aquí comentados— al que se dirige la voz poética y que en esta ocasión está personificado, singularizado y nominalizado por Irlanda. No es mera casualidad que Moore dedicara una obra suya a esta nación, ya que, aparte de las razones de índole ancestral, por aquel entonces se produjeron los conocidos disturbios de la "Easter Rebellion" en Dublín, de los cuales ella —avezada lectora de periódicos— tenía sobrada noticia. Por el texto podemos inferir que la voz poética es consciente de la situación de Irlanda y se solidariza con el terrible colonialismo en el que estaba sumido este país a principios del siglo XX. Ahora bien, desde el primer verso esa voz parangona el despotismo

colonial británico con la opresión patriarcal que sufre la mujer, es decir, se establece una asimilación constante de ambas situaciones, con lo cual se puede deducir que se está pidiendo la libertad para ambas. Moore ve en la situación política irlandesa una perfecta metáfora para plantear igualmente las privaciones a las que ha sido sometida la mujer a lo largo de la historia.

Algunas críticas —Durham, Heuving y Ostriker, entre otras— han interpretado "Sojourn in the Whale" como un manifiesto de clara adscripción feminista y no les falta razón, puesto que es éste uno de los escasísimos ejemplos de poemas mooreianos donde se plantea el tema de manera tan obvia. A tenor de estos antecedentes críticos, consideramos oportuna una lectura cuidadosa de este poema para dilucidar hasta qué punto debemos valorar este texto en los términos de las estudiosas arriba mencionadas.

Por un lado, estamos de acuerdo con esa primera aproximación al poema en tanto en cuanto la activa trayectoria sufragista de los años juveniles de Moore pesa como un factor a considerar en su actividad artística, pero hay que desentrañar, además, otros aspectos que se derivan de esa actividad en relación con la experimentación lingüística de la escritora. Por otro lado, creemos que la "estadía en la ballena" como metáfora poética —que nos recuerda irremediablemente a la insondable discusión melvilliana sobre "The image of the ungraspable phantom of

life"—⁹⁵ está imbricada en el profundo sentimiento de soledad y determinación que emerge del poema.

Marianne Moore ya utilizó la expresión "sojourn in the whale" en la correspondencia con su hermano Warner para calificar su segunda estancia en la meca del arte, Nueva York, en el año 1915.⁹⁶ Durante este viaje literario de carácter cuasi iniciático, Moore tuvo la oportunidad de conocer por primera vez a los que serían más adelante sus editores y mejores amigos. Entre ellos destacan Alfred Kreymborg, director de la revista *Others*, y el afamado fotógrafo Alfred Stieglitz con su galería "291" en la Quinta Avenida. Con este apunte biográfico no queremos configurar una interpretación, sino más bien sugerir, al hilo de estos datos y de los que ofrece el texto, que Moore estaba sumida en una crisis artística producida por la consciencia clarividente de encontrarse combatiendo aislada entre metafóricas tinieblas. En "Sojourn in the Whale" encontramos una referencia a la obscuridad, cuando Moore alude al período en el que Irlanda estuvo sometida a la dominación colonial, como si se tratase de las sombras que reinan en las entrañas de una ballena, "swallowed by the opaqueness of one whom the seas / love better than they love you, Ireland".

En este sentido, estimamos que los primeros versos del poema hablan de una lucha por realizar actos imposibles, como "Trying to open locked doors with a sword, threading / the points of needles, planting shade trees upside down". La dificultad de

congeniar su experiencia de mujer artista con la escritura y con la tradición literaria masculina adquiere en muchas ocasiones un carácter de lucha y, por derivación, una sensación de auto-exilio al marginarse de esa herencia. Sin embargo, en la última estrofa la metafórica Irlanda convertida en mujer esboza una irónica sonrisa —emulando quizás "*Le rire de la méduse*" cixousiana⁹⁷— que nos sugiere una suerte de afirmación subversiva de un poder que proviene de la fuerte resistencia pasiva femenina. La afirmación de certeza de esa sonrisa es tan evidente, como el ineludible hecho físico de la fuerza que adquiere el agua en movimiento cuando topa con una barrera: "...and you have smiled. 'Water in motion is far from level.' You have seen it, when obstacles happened to bar / the path, rise automatically." Creemos relevante comentar, respecto al poder de lucha que Moore manifiesta en este poema y a la importancia que adquiere el agua como imagen metafórica del mismo, la carta que le escribió a su amiga y escritora Hilda Doolittle. A través de ella podemos confirmar la satisfacción que Moore experimentó al saber que la escritora había recomendado su obra, especialmente por su manera de representar el mar y por su espíritu combativo:

There are two things that I have always been disappointed not to be able to put into my work, a sense of the sea and a fighting spirit, and it delights me that anything I have written should remind you of the sea or seem to you to set itself in opposition to mediocrity and the spirit of compromise.⁹⁸

Pese a que "Sojourn in the Whale" es un poema que empieza recreando las injusticias sufridas por una Irlanda de manifiesta connotación femenina, la última estrofa propone que la estancia entre tinieblas de los oprimidos y marginados tiene un fin tan certero, pero a la vez incontrolable, como el de las aguas en movimiento si se ven trabadas a su paso. Las aguas idílicas de los parajes pastorales de otros escritores, en Moore se tornan en símbolo de fuerza irreductible y se convierten en la clave imaginaria del poema. En este sentido, Taffy Martin afirma en su comentario a este poema que:

Moore's image of power asserted by a smile is the keystone in her subversive text and in her fictive discourse as a whole. She has become what Claudine Herrman calls one of the *voleuses de langue*, one of the thieves of language. Water, particularly, and other images of docility or calm become Moore's codes for subversive discourse, discourse in which the poems often build upon one another.

Así pues, estimamos que este texto es un manifiesto feminista, aunque con implicaciones que no se limitan al mundo de las mujeres, ya que, al establecer un metafórico paralelo con una nación oprimida como Irlanda, Moore está abarcando a todo aquél que se encuentre en situación de privación de libertad y de opresión. "Sojourn in the Whale" congenia, en sus entrecortadas y aforísticas reflexiones, el mundo incierto y difícil de una artista marginal —de una "*voleuse de langue*"¹⁰⁰ que desea apropiarse del lenguaje, en el ámbito de un contexto humano en

su sentido más universal.

El poema "Those Various Scalpels"¹⁰¹ cierra el singular grupo de obras que Moore publicó en el año 1917. Al menos "Roses Only" y "Sojourn in the Whale" se dirigen a un "you" femenino y en el caso de "Those Various Scalpels" creemos que la misma conformación que Moore le da al texto contribuye a que ese "your" anafórico no sea diferenciado de una manera tan diáfana. El resultado final da lugar a la ambigüedad inherente en la que se mueve el poema, como ya demostraremos más adelante.

"Those Various Scalpels" ha suscitado múltiples y, en ocasiones, contradictorias interpretaciones, pero todas ellas confluyen en el punto común de comentar el texto poético como el retrato de una dama. Entre los excelentes análisis que hemos consultado, por otro lado, sólo hay una estudiosa que no afirma taxativamente que el retrato en cuestión sea el de una mujer. Se trata de Jeanne Heuving en su brillante artículo "Gender in Marianne Moore's Art: Cant's and Refusals" (1987).¹⁰² En este ensayo, Heuving deja una puerta abierta a la duda y afirma: "...nor is it entirely clear whether this other is male or female, fearful or fearsome".¹⁰³ Consideramos muy interesante la hipótesis que propone Heuving y partiendo de ella queremos elaborar nuestra propia interpretación de este poema.

En primer lugar, estimamos oportuno repasar sucintamente las versiones y visiones representativas de retratos de mujeres que nos han procurado los poetas modernistas porque ello puede

ofrecer un panorama más certero que nos ayude a contextualizar el poema de Moore. El más temprano es el que corresponde a Ezra Pound, "Portrait d'une Femme" de 1912¹⁰⁴ y en este peculiar retrato se pone de manifiesto la dificultad de la voz poética para definir su identidad a través de la dama, puesto que ella es, evidentemente, inferior al hablante, "You have been second always. Tragical? / No". Esta primera aserción se refuerza con la presencia de una imagen de la dama que es pétrea, inmóvil y carente de entidad real, como si se tratase de una escultura fría y distante a la que se habla sin esperar respuesta, "Oh, you are patient, I have seen you sit / Hours, where something might have floated up".¹⁰⁵

En el caso de "Portrait of a Lady" (1917) de T.S. Eliot se percibe la voz del poema intentando definir una relación que está rodeada por la incertidumbre "An atmosphere of Juliet's tomb / Prepared for all the things to be said, or left unsaid".¹⁰⁶ A pesar de que en el poema de Eliot la figura femenina adquiere más relevancia en tanto en cuanto es capaz de provocar deseo y pasión "I keep my countenance, / I remain self-possessed",¹⁰⁷ observamos que la dama no tiene una presencia activa en el encuentro, sino que incluso se fragmenta y forma parte, como un elemento más, del escenario del encuentro amoroso, "You will find so much to learn. / My smile falls heavily among the bric-à-brac."¹⁰⁸

A diferencia de los retratos de Pound y Eliot en el "Portrait of a Lady" (1934) de William Carlos Williams asistimos

a un encuentro eminentemente físico con la dama. El poeta utiliza la figura femenina como un espejo donde refleja la pasión que siente por la amada a través de la metonímica posesión de su cuerpo:

Your thighs are appletrees
 whose blossoms touch the sky
 Which sky? The sky
 where Watteau hung a lady's
 slipper. Your knees
 are a southern breeze—or
 a gust of snow. Agh! what
 sort of a man was Fragonard?
 —as if that answered
 anything. Ah, yes—below
 the knees, since the tune
 drops that way, it is
 one of those white summer days,
 the tall grass of your ankles
 flickers upon the shore—¹⁰⁹

La clara sexualidad de "Portrait of a Lady" se manifiesta en la fragmentación y en el énfasis que se pone en las áreas eróticas del cuerpo femenino que como totalidad desaparece transformándose en el compendio pormenorizado de sus partes. El "yo" del poema se convierte en creador y dueño del cuerpo desmembrado.

Hemos podido observar cómo cada uno de los poetas representa a la amada de manera diferente, pero en cada retrato la figura femenina carece de entidad real y su representación es fragmentaria y problemática, cuando no inexistente. En nuestra opinión, estos retratos de mujeres se transforman, a la postre,

en imágenes de sus autores porque en ninguno de ellos hay verdaderamente una presencia femenina dada la dificultad que hallan los autores en encontrarse con la mujer desde una posición de igualdad. Así pues, los poetas se acercan a la figura femenina desde la experiencia de poder que supone el poseer a la amada al fragmentarla o al convertirla en un objeto inerte.

A propósito de la apropiación visual del objeto deseado por medio de la escritura, que implica una afirmación de poder, Jeanne Heuving comenta:

In the "Portraits" of Eliot, Pound, and Williams, the male speaker establishes himself as superior to the woman he addresses. Although the meanings of these poems are far more complex than these acts of simple domination, by using a female figure as a mirror or foil, the male speaker can construct an authoritative stance from which to write, as well as establish his own relative superiority and wholeness.¹¹⁰

A partir de una tradición literaria fraguada en la repetición de esquemas que se afianzan en la fragmentación y objetivización del cuerpo femenino hasta convertirlo en un reflejo del deseo masculino, Moore construye su versión particular configurando una parodia de ese sistema de representación. En "Those Various Scalpels", Moore nos muestra magistralmente el retrato de un ser utilizando el mismo procedimiento metonímico que sus colegas modernistas pero con una fuerte carga de crítica paródica que se demuestra en las innumerables metáforas que aluden a objetos cortantes, "scalpels,

lances, weapons, scimitars". Estos instrumentos cortan, desgarran la integridad de un cuerpo sin ofrecer una imagen holística del ser que se intenta poseer.

Para visualizar las cuestiones que hasta aquí hemos expuesto, es fundamental reproducir el poema en su totalidad puesto que cualquier intento de glosa resultaría vano. "Those Various Scalpels" es, a nuestro juicio, una pequeña obra de arte en su dimensiones oral, escrita y visual:

those
various sounds consistently indistinct, like intermingled echoes
struck from thin glasses successively at random—
the inflection disguised: your hair, the tails of two
fighting-cocks head to head in stone—
like sculptured scimitars repeating the curve of your ears
in reverse order:
your eyes, flowers of ice and snow

sown by tearing winds on the cordage of disabled ships; your
raised hand,
an ambiguous signature: your cheeks, those rosettes
of blood on the stone floors of French châteaux,
with regard to which the guides are so affirmative—
your other hand,

a bundle of lances all alike, partly hid by emeralds from Persia
and the fractional magnificence of Florentine
goldwork—a collection of little objects—
sapphires set with emeralds, and pearls with a moonstone,
made fine
with enamel in gray, yellow, and dragon-fly blue;
a lemon, a pear

and three bunches of grapes, tied with silver: your dress, a
magnificent square
cathedral tower uniform
and at the same time diverse appearance—a
species of vertical vineyard rustling in the storm
of conventional opinion. Are they weapons or scalpels?
Whetted to brilliance

by the hard majesty of that sophistication with is superior to
 opportunity,
 these things are rich instruments with which to experiment.
 But why dissect destiny with instruments
 more highly specialized than components of destiny
 itself?¹¹¹

La primera sensación que percibimos en el poema es la visual —aspecto éste que no sorprende ya que, desde sus orígenes, Moore basó su técnica verbal fundamentalmente en la observación meticulosa del mundo que la rodeaba. En "Those Various Scalpels" la poeta se recrea en la minuciosa delineación de un retrato observado partiendo de imágenes tan exuberantes que llegan a resultar un tanto sorprendentes. Esa fijación en los detalles más insignificantes la lleva a emplear la técnica del catálogo,¹¹¹ que tiene el efecto de una cascada verbal. Basta con centrarse en los versos que describen el cabello, los oídos, los ojos, las manos, las mejillas, para darse cuenta de que Moore utiliza una imaginería que contrapone figuraciones breves que van sucediéndose una tras otra sin casi dejar tiempo a que el lector termine de fijarlas en su mente. Asimismo, de este movimiento de imágenes depende el ritmo del poema, como afirma el poeta-crítico T.S. Eliot:

Here the rhythm depends partly upon the transformation-changes from one image to another, so that the second image is superposed before the first has quite faded, and upon the dexterity of change of vocabulary from one image to another.¹¹³

En esa especie de rápida disección poética del cuerpo, Moore trabaja las imágenes con inusitado primor y logra momentos de auténtico impacto visual, como por ejemplo: "your cheeks, those rosettes / of blood on the stone floors of French châteaux". En estos versos podemos observar cómo el método compositivo mooreiano se basa en saltos de imágenes sin que medie entre ellas una conexión lógica. Así pues, las mejillas sonrosadas de la figura masculina se equiparan a los pétreos suelos teñidos de sangre de los castillos franceses. Esta comparación refuerza el carácter desmembrador y violento del proceso de seccionar las partes corporales que aflora, asimismo, en otras ubérrimas imágenes —"fighting cocks", "Tearing winds", "in the storm"— que implican un cierto tono reprobatorio de ese método de representación. La virulencia que emerge de la descripción del retrato va acompañada de un mundo figurativo que alude al cuerpo masculino, "a magnificent square cathedral of uniform", "your hands a bundle of lances all alike".

En cuanto al ritmo hemos de comentar que Moore no elaboró "Those Various Scalpels" con el esquema del verso silábico —técnica que caracteriza a los poemas de estos años— quizás en un intento de poner más énfasis en el aspecto visual que es en último término lo más sobresaliente de la obra. No obstante, hay muestras en el poema de efectos sonoros onomatopéyicos, como por ejemplo la utilización de consonantes fricativas imitando el sonido del viento: "Those / various sounds consistently

indistinct, like intermingled echoes".

El hecho mismo de que una mujer poeta hiciera en el año 1917 una versión paródica de un retrato tradicionalmente concebido desde una visión masculina es un posicionamiento que desestabilizaba muchas asunciones previas. Pero es preciso resaltar que Moore, en su incansable experimentación con el lenguaje y su uso, rompe con la figuración tradicional al incorporar la novedad de diseccionar poéticamente a un hombre. En ese proceso, Moore no se apropia de la alteridad que está retratando, sino que, al contrario, está socavando el modo de desmembrar y objetivar al ser deseado.

A nuestro juicio, "Those Various Scalpels" ofrece la imagen de un cuerpo masculino convertido en escultura o en pintura que deriva en una reflexión sobre el poder que tiene el artista en sus manos al manejar el lenguaje. Moore disecciona metafóricamente la imagen masculina por medio del lenguaje metamorfoseado en "various scalpels". El poema finaliza con una interpelación retórica, "But why dissect destiny with instruments / more highly specialized than components of destiny itself?", que reafirma la convicción del poder que tiene el poeta para ratificar los valores tradicionales del lenguaje que ha heredado o, al contrario, someterlos a un cuestionamiento permanente.

En el caso de Marianne Moore, como artista del lenguaje y personalidad crítica e inquieta ante la tradición, creemos que es consciente de hasta qué punto la escritura se convierte en su

arma para luchar por una cultura más libre y moderna. Esta conciencia combativa fue reconocida en los primeros años de la carrera de Moore por su amiga, la escritora H.D., que escribió una reseña sobre la autora en la revista *The Egoist*:

Moore's weapon is language wielded playfully, ironically, with all the fine shades of thrust and counter-thrust; with absolute surety and with absolute disdain, as if to say 'my sword is very much keener than your sword, my hand surer than your hand—but you shall not know that I know you are beaten'.¹¹⁴

La trayectoria literaria de Marianne Moore durante la primera década del siglo XX está marcada por la inalienable necesidad de destruir y construir simultáneamente un corpus poético que reflejara su compromiso con la vanguardia. Igualmente creemos que los poemas que hemos discutido en este epígrafe —pese a ser el fruto precoz de una artista en formación— muestran con brillantez el genio de una escritora que se sitúa al margen de la tradición no sólo histórica, sino masculina. Desde la trascendencia de la marginalidad asumida, Moore toma el poder de la palabra para existir, resistir e irrumpir en los escenarios dominados tradicionalmente por el hombre.

La resistencia y la crítica a la tradición que demostró Moore en su obra de juventud es también una de las actitudes más relevantes que la crítica Jan Montefiore destaca en el contexto general de la poesía femenina: "this struggle to transform inherited meanings, is where the real strength and specificity

of women's poetry lies".¹¹⁵ A nuestro juicio, esta temprana certidumbre estética va a marcar definitivamente no sólo la obra ulterior de Marianne Moore, sino también la poética de las postrimerías del siglo XX.

NOTAS AL CAPÍTULO II

1. Harold Bloom, "Introduction" en Marianne Moore, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1987), p. 2.
2. Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, traducido por Catherine Porter y Carolyn Burke (New York: Cornell U.P., 1985), p. 108.
3. Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, traducido por G.C. Gill (Ithaca, New York: Cornell U. P., 1985).
4. Rachel Blau DuPlessis, "Otherhow" en *Conversant Essays. Contemporary Poets on Poetry*, ed. James McCorkle (Detroit: Wayne State U.P., 1990), p. 482.
5. Betsy Erkkila, *The Wicked Sisters. Women Poets, Literary History, and Discord* (New York: Oxford U.P., 1992), p. 16.
6. Elaine Showalter, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton, NJ: Princeton U.P., 1977), p. 12.
7. Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics" en *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, ed. Elaine Showalter (London: Virago, 1986), pp. 125-143.
8. Irigaray, op., cit. p. 26.
9. Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" en *New French Feminisms: An Anthology*, eds. Marks y de Courtivron (Brighton: Harvester, 1981), p. 253.
10. *Ibid.*, pp. 248, 251, 258.
11. Gillian Hanscombe y Virginia L. Snyers, *Writing for their Lives. The Modernist Women 1910-1940* (London: The Women's Press, 1987), p. 248.
12. Vid. *Correspondencia de Marianne Moore y H.D.*, RML V:23:32 / RML V:23:33.
 - *Correspondencia de Marianne Moore y Bryher*, RML V:08:06.
 - *Correspondencia de Marianne Moore y Elizabeth Bishop*, RML V:04:31 / RML V:05:01 / RML V:04:30.
 - *Correspondencia de Marianne Moore y Louise Bogan*, RML V:06:18.
 - *Correspondencia de Marianne Moore y Jean Garrigue*, RML V:21:32.
13. Vid. Sandra Gilbert y Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century vol. 1 "The War of the Words"*, (New Haven, Yale U.P., 1988).
14. *Ibid.*, p. 13.
15. Vid. T.S. Eliot, *Poems Written in Early Youth*, ed. John Sparrow (London: Faber & Faber, 1949) y la obra de juventud de Wallace Stevens en A. Walton Litz, *Introspective Voyager* (New York, 1972).

16. En cuanto a las ediciones de los poemas que vamos a emplear en este estudio, conviene aclarar que la edición definitiva de los *Complete Poems* del año 1984 no hace honor a su título, puesto que es totalmente incompleta. En ella está ausente más de un tercio de la obra de Marianne Moore, para ser exactos 72 poemas que son trascendentales para la comprensión de la evolución estética de la poeta. En general, nos hemos basado en la edición de los *Complete Poems* de 1984 para los textos que en ella vienen recogidos porque es una edición muy cuidada y autorizada por Moore. Hemos intentado, en lo posible, cotejar los poemas estudiados con los textos originales mecanografiados por Moore que se hallan depositados en la Biblioteca y Museo Rosenbach de Filadelfia. A falta de una edición completa y de una *vartorum* hemos recurrido, siempre que nos ha sido viable, a los originales para estudiar el corpus de los primeros poemas que publicó la autora en revistas. En todos los casos hemos consignado la fecha y revista de la primera publicación para ser lo más exactos posible. Los poemas de *Bryn Mawr* se han consultado en las fotocopias de las revistas de principios de siglo que atesora la Fundación Rosenbach que, con una actitud solícita encomiable, tuvieron a bien facilitarnos.

17. El movimiento sufragista norteamericano se empezó a fraguar en el siglo XIX en la ciudad de Boston y se articulaba políticamente en paralelo a la causa abolicionista. Además, se unió a la eclosión, a mediados de siglo, de toda una literatura popular de gran energía imaginativa con escritoras tan emblemáticas como Louisa May Alcott, Harriet Beecher Stowe o Fanny Fern que conocieron una fabulosa popularidad debido al éxito de ventas de sus obras.

18. Marianne Moore, "Education of a Poet", *The Complete Prose of Marianne Moore* (London: Faber & Faber, 1986), pp. 572-573.

19. Vid. Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Los Angeles: University of California Press).

20. Moore, "Education of a Poet", *The Complete Prose*, pp. 571-572.

21. *Ibid.*, p. 572.

22. Vid. la correspondencia de este periodo (1905-1909) entre Marianne Moore y su familia en la Biblioteca y Museo Rosenbach, RML VI:11a:08 / RML VI:11b:09 / RML VI:11b:10 / RML VI:11b:11 / RML VI:14:02.

23. En Margaret Holley, "Art as Exact Perception", *The Poetry of Marianne Moore: A Study in Voice and Value* (New York: Cambridge U.P., 1987), p. 3.

24. Los cuáqueros se distinguieron por su empeño en conceder el derecho a la educación a las mujeres de sus congregaciones. Es más, se incentivaba el acceso de la mujer a puestos de responsabilidad. Como ejemplo de esta manera de pensar sobresale el centro universitario de Bryn Mawr, que fue fundado en 1877 por un cuáquero doctor en medicina llamado Joseph Wright Taylor, que donó parte de su fortuna para crear este centro de enseñanza superior de mujeres.

25. Vid. Carta del 12 de enero de 1908, RML VI:14:02.

Carta del 21 de agosto de 1915, RML VI:23:32.

26. Carta de Marianne Moore a su familia, 12 de enero de 1908, RML VI:14:02.

27. Moore, *The Complete Prose*, p. 648.

28. Charles Molesworth, *Marianne Moore: A Literary Life* (Boston: Northeastern U.P., 1991), p. 29.

29. Marianne Moore, "Interview with Donald Hall", *A Marianne Moore Reader* (New York: The Viking Press, 1961), p. 253.
30. Marianne Moore, "Under a Patched Sail", *Tipyn O'Bob* 4 (February 1907): p. 12.
31. Es conveniente advertir que los dieciocho poemas del periodo de Bryn Mawr fueron publicados en las revistas universitarias *Tipyn O'Bob* y *The Lantern*. Estos poemas nunca fueron reimpresos en las sucesivas recopilaciones que se hicieron de la poesía de Marianne Moore. Por tanto, los textos que citamos en la presente tesis doctoral proceden de las copias que de los mismos se guardan en el Museo y Biblioteca Rosenbach de Filadelfia. Es imprescindible comentar que no existe, hasta la fecha, ninguna edición completa de la obra poética de Marianne Moore, como ya hemos señalado en la nota número 16.
32. Marianne Moore, "To My Cup-Bearer", *Tipyn O'Bob* 5 (April 1908), p. 21.
33. Jeanne Heuving, *Omissions Are Not Accidents. Gender in the Art of Marianne Moore* (Detroit: Wayne State U.P., 1992), p. 56.
34. Willis, Patricia C. " 'Ennui' ", *Marianne Moore Newsletter* 5.1 (Spring 1981): pp. 22-24.
35. Marianne Moore, "Ennui", *Tipyn O'Bob* 6 (March 1909): p. 7.
36. Molesworth, *op. cit.*, p. 59.
37. Marianne Moore, "A Red Flower", *Tipyn O'Bob* 6 (May 1909): p. 14.
38. Poema publicado en *Tipyn O'Bob* 6 (June 1909): p. 110. Fue reimpreso en la colección de poemas titulada *O To Be A Dragon* en 1959. Y, por último, fue incluido, en la edición final de los *Complete Poems* del año 1967, p. 178.
39. William Smith, *A Classical Dictionary of Biography, Mythology, and Geography* (London: John Murray, 1883), p. 534.
40. Grace Schulman, *Marianne Moore: The Poetry of Engagement* (New York: Paragon House, 1989), p. 45. Elizabeth Phillips, *Marianne Moore* (New York: Frederick Ungar, 1982), p. 62.
41. Grace Schulman, "Conversation with Marianne Moore", *Quarterly Review of Literature* 16.4 (1969): p. 158.
42. Marianne Moore, "Interview with Donald Hall", *A Marianne Moore Reader* (New York: The Viking Press, 1961), pp. 254-255.
43. *Ibid.*, p. 260.
44. Marianne Moore, "Tunica Pallio Proprior", *The Lantern* 18 (Spring 1910): p. 102.
45. Este dato tan útil, en términos estadísticos, lo ofrece la estudiosa Margaret Holley en su *op. cit.*, p. 39.

46. A este respecto, la estudiosa Marjorie Perloff en su iluminador libro *The Poetics of Indeterminacy* (Princeton: Princeton U.P., 1981), presenta su teoría sobre las dos corrientes estéticas que se desenvolvían dentro del modernismo anglonorteamericano. Por un lado, la corriente simbolista que Lowell heredó de Eliot y Baudelaire, cuyas raíces se pierden en el romanticismo, y, por otro, la corriente anti-simbolista de la indeterminación, el juego libre y la literalidad cuyo primer representante es el Rimbaud de las "Illuminations". Los herederos de la que Perloff denomina "French connection" anti-simbolista serían Stein, Pound y Williams. El libro de Perloff menciona indirectamente a Moore al hablar de la influencia catalizadora que tuvo ésta en la primera obra de William Carlos Williams y sus relaciones con la poesía contemporánea de vanguardia. Perloff explica que en las primeras obras de Williams se puede observar cómo éste se regocijaba en el juego libre de la imaginación. Nosotros propondríamos dentro de este mismo marco teórico la obra de Moore por mostrar precisamente estas características de indeterminación.
47. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, traducción de R.W. Rotsel (Ann Arbor: Ardis, 1973), pp. 4-5.
48. Holley, *op. cit.*, p. 15.
49. Marianne Moore, "Qui S'Excuse, S'Accuse", *The Lantern* 18 (Spring 1910), p. 13.
50. Vid. F.S. Flint, "Imagism", *Poetry* 1, nº 6 (March 1913): p. 199.
 Ezra Pound, "A Few Don'ts by an Imagist", *Poetry* 1, nº 6 (March 1913): pp. 200-201.
51. Marianne Moore, *Answers to Some Questions posed by Howard Nemerov* (Isle of Skye: Aquila Publishing, 1982), p. IV.
52. Marianne Moore, "My Senses Do Not Deceive Me", *The Lantern* 18 (Spring 1910): p. 103.
53. Moore, *Complete Poems* (London: Faber & Faber, 1984), p. 151.
54. Marianne Moore, "Things Are What They Seem", *The Lantern* 21 (Spring 1913): p. 109.
55. Molesworth, *op. cit.*, p. 93.
56. T.S. Eliot, "Introduction to Moore's Selected Poems" (New York: Macmillan, 1935), pp. 6-7.
57. Molesworth, *op. cit.*, pp. 116-118.
58. Marianne Moore, "The Beast of Burden", *The Lantern* 21 (Spring 1913): p. 57.
59. Carolyn A. Durham, "Linguistic and Sexual Engendering in Marianne Moore's Poetry" en *Engendering the Word. Feminist Essays in Psychosexual Poetics*, ed. Temma F. Berg (Urbana: University of Illinois Press, 1989), pp. 237-238.
60. Laurence Stapleton, *Marianne Moore. The Poet's Advance* (New Jersey: Princeton U.P., 1978), p. 9.
61. William Carlos Williams, "Marianne Moore: A Novelette and Other Prose, 1921-1931" en *Selected Essays of William Carlos Williams* (New York: Random House, 1954), p. 12.

62. Darlene W. Erickson, "Kaleidoscope", *Illusion Is More Precise Than Precision. The Poetry of Marianne Moore* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1992), p. 117.
63. Citado en Charles Tomlinson, ed., *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969), p. 17.
64. Hall, *op. cit.*, p. 23.
65. Marianne Moore, "To a Steam Roller", *The Egoist* 2 (October 1, 1915): p. 81.
66. Marianne Moore, *Complete Poems*, p. 84.
67. Citado en Bonnie Costello, *Marianne Moore. Imaginary Possessions* (Cambridge: Harvard U.P., 1981), p. 48.
68. Heuving, *op. cit.*, p. 73.
69. Vid. Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Idea in America* (New York: Oxford University Press, 1964).
- Para una visión más actualizada y en referencia a la relación que mantuvieron Moore, Williams y Stevens como poetas con la era de la tecnología está la excelente obra de Lisa M. Steinman, *Made in America. Science, Technology, and American Modernist Poets* (New Haven: Yale University Press, 1987).
70. Marianne Moore, "Pedantic Literalist", *The Egoist* 3 (June 1, 1916): p. 96.
71. Holley, *op. cit.*, p. 25.
72. Patricia C. Willis, "Prince Rupert's Drop", *Marianne Moore Newsletter* 1.2 (Fall 1977): p. 11.
73. Bonnie Costello, *Marianne Moore. Imaginary Possessions* (Cambridge: Harvard U. P., 1981), p. 41.
74. Jeanne Kammer, "The Art of Silence and the Forms of Women's Poetry" en *Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets*, eds. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (Bloomington: Indiana U.P., 1979), pp. 156-157.
75. Filippo Marinetti, "Manifesto Tecnico" I Manifesti del Futurismo II (Milano: Raccolta di breviari Intellettuali, Istituto Editoriale Italiano), p. 89.
76. Kammer, *op. cit.*, p. 159.
77. Marianne Moore, "Critics and Connoisseurs", *Others* 3 (July 1916): p. 4.
78. Moore, *Complete Poems*, p. 39.
79. Marianne Moore, "To Be Liked by You Would Be a Calamity" *The Chimaera* 1, No. 2 (July 1916): p. 56.
80. Marianne Moore, *Reading Diary*, RML 1250/1, p. 111.

81. Robert Pinsky, "Idiom and Idiosyncrasy" en *Marianne Moore: The Art of a Modernist*, ed. Joseph Parisi (Ann Arbor: U.M.I., 1990), p. 14.
82. Marianne Moore, "'He Wrote the History Book'", *The Egoist* 3 (May 1, 1916): p. 71.
83. Willis, Patricia C. "'He Wrote the History Book'", *Marianne Moore Newsletter* 5.1 (Spring 1981): pp. 19-20.
84. Moore, *Complete Poems*, p. 276.
85. Durham, *op. cit.*, p. 227.
86. Marianne Moore, "Roses Only" Others: An Anthology of New Verse, ed. Alfred Kreyenborg (New York: Alfred A. Knopf, 1917), pp. 74-75.
87. Costello, *op. cit.*, pp. 46-47.
88. William Carlos Williams, *Collected Early Poems* (New York: New Directions, 1966), p. 249.
89. Erickson, *op. cit.*, pp. 124-125.
90. Heuving, *op. cit.*, p. 78.
91. Vid. nota 72.
92. Williams, *op. cit.*, p. 12.
93. Marianne Moore, "Sojourn in the Whale" en Others: An Anthology of New Verse, ed. Alfred Kreyenborg (New York: Alfred A. Knopf, 1917), p. 78.
94. Moore, *Complete Poems*, p. 90.
95. Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (Chicago: The University of Chicago Press, 1978), p. 3.
96. Molesworth, *op. cit.*, p. 141.
97. Hélène Cixous, "Le rire de la méduse", *L'Arc* 61 (1975): pp. 39-54.
98. Carta de Marianne Moore a H.D., 9 de agosto de 1916, RML V:23:32.
99. Taffy Martin, Marianne Moore. *Subversive Modernist* (Austin: University of Texas Press, 1986), p. 123.
100. Claudine Herrman, *Les voleuses de langue* (Paris: Des Femmes, 1979).
101. Marianne Moore, "Those Various Scalpels", *The Lantern* 25 (Spring 1917): pp. 50-51.
102. Jeanne Heuving, "Gender in Marianne Moore's Art: Can'ts and Refusals", *Sagetrieb* 6.3, *Marianne Moore Special Issue* (Winter 1987): pp. 117-126.

103. *Ibid.*, p. 123.
104. Ezra Pound, *Selected Poems, 1908-1959* (London: Faber & Faber, 1975), pp. 34-35.
105. *Ibid.*, p. 35.
106. T.S. Eliot, *Selected Poems* (London: Faber & Faber, 1982), p. 17.
107. *Ibid.*, p. 20.
108. *Ibid.*, p. 20.
109. William Carlos Williams, "Portrait of a Lady", *Selected Poems* (New York: New Directions, 1969), pp. 33-34.
110. Heuving, *Omissions Are Not Accidents*, p. 32.
111. Moore, *Complete Poems*, pp. 51-52.
112. Marianne Moore es una de las grandes maestras en el empleo del recurso estilístico del catálogo. El continuo inventario de objetos, animales y plantas tendrá una presencia sustancial en la poesía que se inicia con la década de los años veinte. Sin embargo, hemos de hacer mención de un poeta precursor en el empleo de esta técnica en el ámbito concreto de la literatura norteamericana, el escritor Walt Whitman, que en su heroico poema "Song of Myself" hace un uso llamativo de este recurso para describir su identificación con todos los elementos del universo. Posteriormente, la poeta Elizabeth Bishop heredaría esta técnica, quizás debido a la influencia de su maestra y mentora Marianne Moore. En cuanto al origen del catálogo como tal hemos de remitirnos a los orígenes de la literatura clásica occidental con ejemplos en las epopeyas griegas La Iliada y La Odisea de Homero. Igualmente, encontramos la técnica del catálogo en escritores romanos como el autor epicúreo Lucrecio y su obra *De rerum natura*.
El catálogo adquirió una gran significación temática y estilística en la literatura medieval, sobre todo en la inglesa y francesa con sus interminables taxonomías sobre diversos objetos y seres vivos. A partir de la estética modernista y notablemente en formulaciones posteriores su función es otra y constituye más bien un indicio de un cambio de paradigma. Frente a la versión del catálogo y de la taxonomización como impulso o deseo de abarcar y conocer científicamente el mundo de lo observable e identificable que alcanza su máxima expresión con la Ilustración y los Enciclopedistas, los artistas modernos y postmodernos no se plantean siquiera esa mínima posibilidad de totalización que establece la técnica del catálogo. Ya desde la obra poética de Walt Whitman se observa una técnica del catálogo que pone de manifiesto un planteamiento epistemológico anti-simbolista. Frente a la producción de significado mediante el símbolo, subjetivo y unificador, etc., la utilización de la parataxis, de la que el catálogo es su máximo ejemplo, indica, al menos, una cierta humildad frente a las categorías totalizadoras y señala una preferencia por denotar, mostrar e indexar el mundo de lo "que está ahí"; sin interpretaciones esencialistas, limitándose a nombrarlo.
113. T.S. Eliot, "Marianne Moore" en *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays*, ed. Charles Tomlinson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969), p. 49.
114. H.D. (Hilda Doolittle), "Marianne Moore", *The Egoist* 3 (1916): pp. 118-119.
115. Jan Montefiore, *Feminism and Poetry* (London: Pandora, 1987), p. 179.

CAPITULO III

EL DESARROLLO DE UNA RESISTENCIA CULTURAL

3.1. EL ARTE DEL BUEN CITAR O LA POETA COMO "*BRICOLEUSE*".

El año 1918 habría de cambiar definitivamente la vida y la carrera literaria de Marianne Moore, puesto que decidió dar el paso trascendental de fijar su residencia, de manera permanente, en el vital barrio neoyorquino del "Greenwich Village". Los viajes esporádicos de carácter iniciático a la ciudad más innovadora de los Estados Unidos se mostraron insuficientes a todas luces y la necesidad de estar en contacto directo con la vanguardia dio paso a la madura decisión de establecerse en Nueva York cuando la poeta rondaba los treinta años.

El barrio conocido comúnmente como "*the Village*" se había convertido, en la primera década del siglo XX, en un centro de vida bohemia, alquileres baratos, vanguardia artística y activismo político. No es difícil imaginar el tremendo atractivo que este enclave legendario suscitó en Moore con sus tertulias, exposiciones y librerías donde podía reunirse con otros jóvenes artistas para intercambiar sus inquietudes estéticas. Esas charlas tenían como punto esencial el debate modernista de todo

aquello que concernía al status del artista en un mundo cada vez más ensimismado en el comercio e inmerso en la creciente internacionalización de las redes financieras. Fruto y reflejo de ese debate —objeto de continua preocupación en la obra de Moore— son los poemas "Poetry" (1919) y "Novices" (1923) que cuestionan una y otra vez el delicado y difícil papel de la poesía en la sociedad norteamericana.

Los primeros meses de estancia en el "Village" se convirtieron para Moore en un constante ir y venir a fiestas, reuniones y exposiciones pictóricas que le sirvieron, sin lugar a duda, como punto de referencia en cuanto a la valoración de su propia obra artística. Igualmente, la comunidad de artistas neoyorquinos se vio cautivada por la presencia de una joven inteligente y prometedora, como atestiguan, entre otras, las impresiones del editor Alfred Kreymborg:

... an astonishing person with Titian hair, a brilliant complexion, and a mellifluous flow of polysyllables which held every man in awe. Marianne talked as she wrote and wrote as she talked, and the consummate ease of the performance either way reminded one of the rapids of a beautiful stream.¹

El síndrome de aislamiento que había sufrido Moore durante sus años de estancia en la ciudad provinciana de Carlisle, Pennsylvania, se vio compensado por la asombrosa actividad social que mantuvo en su nuevo hogar y que le llevó a conocer a las figuras más influyentes del modernismo norteamericano. Una vez

establecida en el céntrico número 14 de St. Luke's Place, Moore formó parte, casi de inmediato, del grupo de escritores y artistas de la revista *Others*, que incluía nombres como Alfred Kreymbourg, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Mina Loy, Marsden Hartley, Lola Ridge y Kenneth Burke.¹ Las interminables "soirées" literarias organizadas en honor de figuras consagradas de las letras eran el momento oportuno para leer algún poema y recibir elogios que más tarde se convertían en contactos con los directores de las revistas vanguardistas de la época. En muchas ocasiones, Moore recibía el ofrecimiento directo de publicar en las revistas que, en progresión ascendente, estaban empezando a ser dirigidas por mujeres. Los casos más llamativos de esta presencia femenina en puestos de relevancia editorial son el de Harriet Monroe en *Poetry*, Lola Ridge en *Broom*, Elinor Wylie en *Vanity Fair* y, por último, la misma Marianne Moore que en 1925 se haría cargo del puesto directivo de la prestigiosa e influyente revista vanguardista *The Dial*.³

Es más que probable que el ansiado cambio de residencia y los efectos que el mismo provocó en los horizontes estéticos de Moore influyera en mayor o menor medida en la serie de poemas que iba a publicar en este nuevo período artístico. De hecho, Moore se iba a sentir más segura desde el punto de vista literario una vez que tomó contacto con el mundo artístico neoyorquino y mucho más al verse rápidamente acogida por este colectivo.

Los poemas de este período se vuelven más descriptivos y

expansivos abandonando progresivamente el enfoque crítico-evaluativo de los textos de Carlisle. Además, se observa en estas nuevas obras un empeño progresivo en concentrar muchos puntos de vista y voces que se suceden en una especie de fantasía coral. Quizás convendría sugerir que el cambio de mundo, la salida hacia el exterior o la presencia de la poeta en una gran metrópolis como Nueva York tuvo un efecto mimético en la aprehensión de esa variopinta realidad. Añadido a esto, Moore consiguió un puesto de trabajo como bibliotecaria en la filial del Hudson Park de la Biblioteca Pública de Nueva York. Esta experiencia amplió su horizonte de lecturas, ya que por sus manos pasaron los libros más curiosos que ella podía imaginar. En este sentido, sugerimos la posibilidad de que este contacto con los libros podría haber influido en sus hábitos eclécticos de lectura y, en consecuencia, en la asombrosa variedad de las fuentes que citaba en sus poemas. Margaret Holley comenta, a este respecto, que durante estos años se produjo un cambio sustancial en muchas de las técnicas poéticas desplegadas por Moore y que se aglutinan en torno a una insistente multiplicidad descriptiva:

Moore's work of the twenties begins to question her initial aesthetic program by raising, as we shall see, the issue of whether perception can ever hope to be "exact"... One of the most significant effects of this plurality and of Moore's gradual move toward a more objective grounding of her poems is their shift from the mode of judgment to an examination of the criteria or standards on which judgments may be based.⁴

En esta nueva etapa poética, Moore condensa todo su poder representativo en poemas sensiblemente más largos y densos en cuanto a la cascada de objetos y, sobre todo, a la cada vez más frecuente aparición de citas entrecomilladas. A nuestro juicio, es éste último aspecto el que distingue la poesía mooreiana de este período con respecto del anterior al confirmarse el uso extensivo de la cita como uno de los rasgos más característicos de su arte poético. La importancia del desarrollo de este recurso se pone de manifiesto en el hecho de que dos terceras partes de la totalidad de los poemas de esta etapa lo emplean profusamente.⁵ La complejidad formal que experimenta el poemario mooreiano al convertirse los textos en mosaicos de citas va acompañada de la evidencia de que son, en nuestra opinión, el conjunto de obras más carismáticas de Moore, como por ejemplo: "Bowls", "Silence", "Marriage", "An Octopus", "No Swan So Fine", "To a Snail", "New York", "Novices", "The Monkey Puzzle", entre otros muchos.

La técnica de la cita convierte los poemas en una especie de "collage" verbal, imitando el proceso de igual nombre que fue utilizado originalmente por los pintores cubistas. En principio, este sistema se puso de moda hacia el año 1912, cuando Braque y Picasso empezaron a pegar elementos, como recortes de periódicos, billetes de metro, cuerdas y otros materiales en sus cuadros con el objeto de acercar la cotidianeidad de la vida al arte. En otras palabras, lo que estos artistas visuales pretendían con

esta innovación era reducir la separación secular entre el arte y la realidad. Además, este acto visual implicaba la desaparición parcial del aura misteriosa y simbólica del arte al producirse un encuentro con los aspectos más prosaicos de la vida diaria. Sin embargo, parece ser que el propósito fundamental de acercar el arte a la realidad no se pudo lograr, como señala Jacob Korg:

However, it acquired many complex and contradictory implications, and seemed to emphasize the contrast between art and reality instead of abolishing it. Aragon reported that, while it was first used to create effects on design, it soon became a quasi-literary resource, for the external object affixed to the painting became an expressive unit, with independent significance, like a word. Max Ernst treated his *collage* elements as metaphors, using objects in such a way that they had the appearance of other things.⁶

Así pues, parece ser que el encuentro arte-realidad no produjo el efecto deseado por los pintores y lo único que consiguió fue, paradójicamente, marcar más las diferencias entre los dos ámbitos. En el caso del objeto pegado al cuadro, éste afianzó más su carácter real al mostrar su inmunidad a los usos simbólicos del arte. Según Korg, la derivación lógica que siguió el "*collage*" (el pegado) fue la de convertirse en el "*objet-trouvé*" —el objeto encontrado— idea que partió de Marcel Duchamp y que consistía en convertir un objeto cualquiera en obra de arte con el simple acto de mostrarlo con la parafernalia artística conveniente.⁷ No resulta difícil imaginar el escándalo que provocó el irreverente acto de Duchamp al mostrar una rueda

vieja o una bañera desconchada como objeto artístico porque él mismo así lo había decretado. Las consecuencias no se hicieron esperar y, de inmediato, fue acusado de fiasco artístico por parte de la crítica. Este singular hecho nos recuerda, por su notable parecido, al memorable concierto en el que John Cage se atrevió a interpretar su famosa obra 4'33'' para no importa qué instrumento(s) (1952) en la que permaneció sentado al piano durante los minutos a los que alude el título con la tapa del instrumento cerrada, recreando el silencio y las sonoridades aleatorias del ambiente. Con los experimentos de Duchamp y Cage en el ámbito visual y sonoro respectivamente lo que se estaba cuestionando era el status sagrado del arte al demostrar que se podía cubrir cualquier objeto y situación de ese halo simbólico que caracteriza al acto creativo.

El empleo del "collage" en la literatura moderna, como técnica que irrumpía en un texto con situaciones reales o citas literarias, lo pusieron en práctica escritores como Louis Aragon en su *Les Beaux Quartiers* y Ramón María del Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*. En el caso del primero, el autor introdujo una conversación telefónica que había escuchado de pasada, en el transcurso de la narración de su novela, con lo cual conseguía crear un punto de intersección entre la vida real y el arte.

Los poetas modernos encontraron en el recurso del "collage" un método de experimentación de unas posibilidades alusivas infinitas. Ello se explica por el hecho mismo del efecto de

transcodificación y ambigüedad que crea la apropiación de un fragmento discursivo de un contexto concreto y su emplazamiento en otro completamente distinto. La inclusión del texto citado puede connotar intentos satíricos, paródicos o irónicos entre muchas otras posibilidades. Se trata, sin duda, de un juego manifiesto de intertextualidad marcada por el deseo del autor de hacer ésta mucho más evidente, ya que todos los textos están contruidos como un mosaico de citas, según ha afirmado la estudiosa Julia Kristeva.⁸

La heteroglosia de la cita es, desde una visión metafórica, una operación de trasplante donde se extrae un órgano de un cuerpo y se implanta en otro cuerpo receptor. El resultado de esta intervención puede ser muy distinto dependiendo de la aceptación o del rechazo inmunológico del organismo. Esta asimilación metafórica un tanto distante explica la recepción que produce en muchas ocasiones la lectura de un poema compuesto a base de textos de orígenes dispares, como en el caso de *The Cantos* de Ezra Pound. Este poeta introdujo entre sus versos citas de cartas, diarios, documentos y otros textos personales para aportar momentos de la vida real en sus creaciones artísticas y crear cambios de registro en sus poemas. Pound empleaba sus *objets-trouvés* introduciendo pequeños cambios que se adaptaban al ritmo del discurso receptor.

El uso que hizo T.S. Eliot del recurso técnico del "*collage*" fue distinto al de sus colegas Pound y Joyce. La intención de

Eliot, por lo menos en las primeras etapas de su utilización, era la de asimilar esos materiales literarios de los que se había apropiado. Además, en Eliot convergía casi siempre el deseo de citar a las grandes autoridades literarias de la tradición occidental en un acto de homenaje y reconocimiento a la herencia canónica de la que se sentía deudor. En este sentido podríamos sugerir que Eliot desarrolla un acercamiento nostálgico a estas fuentes, siendo consciente de que las citas le sirven para plantear las cuestiones sobre la relación entre él como poeta, el pasado y el presente. Asimismo, esas nostálgicas fuentes que legitiman la autoridad poética entran en un debate sobre su significado en un mundo moderno. Otro matiz que distingue las citas de Eliot son las adaptaciones que hace de los fragmentos que incorpora a sus obras, en muchas ocasiones añadiendo o reduciendo partes significativas de los mencionados textos. Así pues, el método de "*collage*" que usa Eliot en *The Waste Land* implica que las fuentes que se insertan en el texto están empleadas dentro del conjunto poético de manera armoniosa, según señala el crítico Jacob Korg:

At the beginning of the poem, to be sure, the echoes and allusions are under firm control, and play their part as reliably as the other elements. The borrowings from reminiscences of countess Marie Larisch in the first verse paragraph, the elements from Ezekiel, *Tristan und Isolde*, Dante, Baudelaire and numerous other sources fit smoothly into the ongoing sense.⁹

Sin embargo, en el empleo de la cita por parte de autores como Pound, Eliot o Stevens siempre se hace patente un deseo implícito de asimilación que produce un efecto de fluidez en el texto, es decir, los textos ajenos no se utilizan para provocar disonancias ni contradicciones sino para poner el énfasis en aquello que se está contando. Incluso nos atreveríamos a decir que la cita en el empleo que estos autores le dan aporta matices de tono, como en el caso de Pound, pero siempre reafirmando la identidad de la voz lírica. Jeanne Heuving explica, a este respecto, que la manera de citar de estos autores es un tanto protocolaria en comparación con la de Moore:

The hieratic impulses in the poetry of Eliot and Pound, and even Stevens and Williams, are absent from Moore's collages, for the hieratic is part of what is to be dismantled. Indeed, Moore's juxtapositions of statements produce radical ironies which seriously undermine the very possibility of "stirring" or "solid" meanings.¹⁰

Como sugiere la estudiosa, entre otros, el estudio del empleo que hace Moore de la cita muestra de una manera bastante diáfana que la escritora no concebía este procedimiento de un modo asimilativo ni protocolario, sino más bien todo lo contrario: un recurso vivo, contradictorio y desafiante. Moore estaba buscando, desde sus primeros poemas, un recurso que fuera capaz de revelar la imposibilidad de plasmar de manera objetiva la realidad. Es por ello que la cita adquiere en sus manos poéticas ese carácter

divergente, alienante y heteroglósico.

Para Moore las citas significaron una labor diaria de años y años de paciente recopilación de toda clase de enunciados orales y escritos, recortes, comentarios y conversaciones que le inspiraban reflexiones de cualquier indole. Esta particular colección de "*objets trouvés*" se caracterizaba por el eclecticismo más absoluto en cuanto a la elección de temas o áreas de conocimiento. Quizás sea en esta ecléctica selección de textos encontrados donde podemos establecer una clara conexión de Moore con los artistas visuales de la *avant-garde* que conoció en sus frecuentes visitas a las galerías de Nueva York. Por medio de los pintores, escultores y fotógrafos con los que mantuvo fluidos contactos, Moore se fue empapando de las técnicas pictóricas y visuales que estos artistas estaban experimentando. Linda Leavell, en su tesis doctoral titulada *Prismatic Color: Marianne Moore and the Visual Arts*¹¹, postula que Moore compartía con los pintores al menos dos de sus preocupaciones espaciales. Por un lado, el interés de la poeta por la apariencia externa del poema en la página tiene su paralelismo en el interés de los pintores modernos por la superficie del lienzo. Así, las estrofas de Moore se ordenan silábicamente y también tienen una estructura arquitectónica y espacial; las imágenes y la sintaxis crean una "armadura" de superficies geométricas duras que se asemejan al Cubismo analítico. En segundo lugar, las construcciones verbales de Moore con sus hechos incongruentes, las citas y las imágenes

guardan una similitud asombrosa con los montajes visuales de los pintores de vanguardia. En síntesis, los poemas de Moore son el lugar idóneo que la escritora dispone para exhibir los objetos que a ella le cautivan.

Es evidente que Marianne Moore gustaba de conservar todo aquello que llamaba la atención a su penetrante personalidad observadora, como bien respondió en innumerables ocasiones en las que se le preguntó por este rasgo tan llamativo tanto en su poesía como en su prosa ensayística. Además, en su respuesta transforma su afición por conservar sus "*objets trouvés*" en una metáfora de connotaciones visuales que se explica por sí misma:

"Why the many quotation marks?" I am asked. Pardon my saying more than once, When a thing has been said so well that it could not be said better, why paraphrase it? Hence my writing is, if not a cabinet of fossils, a kind of collection of flies in amber.¹²

Afortunadamente, hoy en día tenemos la suerte de poder consultar con facilidad la fabulosa colección de "*flies in amber*"¹³ que Moore atesoró durante toda su vida en la recopilación de cuadernos de notas y de audiciones musicales, recortes, postales, fotos, dibujos y demás objetos del "Moore Collection" en la Biblioteca y Museo Rosenbach de Filadelfia. Marianne Moore, consciente de la importancia de su patrimonio cultural, lo vendió con gran acierto a dicha institución poco antes de su fallecimiento en 1972 para que fuera utilizado por

el público estudioso.

Hasta esta singular biblioteca se han acercado los investigadores de la obra de Marianne Moore haciendo pesquisas sobre el universo de citas que pululan por sus poemas y de esas indagaciones han salido diversas teorías que intentan explicar el papel que juega la cita. Las distintas hipótesis que se han barajado sobre esta cuestión no han resuelto en su totalidad los innumerables interrogantes que se suscitan sobre el significado global de este recurso en la obra de Moore. De hecho, hay un sentimiento general de no haberse logrado fraguar todavía una teoría convincente sobre el significado del empleo de la cita entre los poetas modernistas y, en especial, el caso particular de Marianne Moore.

Las diversas interpretaciones que se han planteado sobre el tema de la cita en la obra de Moore coinciden en un único y fundamental aspecto: las diferencias que caracterizan a la poeta con respecto al resto de sus colegas modernistas en la realización práctica de esta técnica.

Para Bonnie Costello el empleo de este recurso significa un acto categórico de definición poética de su creadora. En este sentido, la función del poeta no sólo es comunicar algo, sino organizar y reimaginar lo que dice la gente y de esta manera unificar la pluralidad de la realidad.¹⁴ Costello señala que en esa acción de agrupar la pluralidad hay implícitamente sugerido un acto de democracia y objetividad. Aunque lo que subyace a la

continua incursión de citas es la profunda ironía de estar cuestionando constantemente la integridad del poema. Además, según la estudiosa, la cita refrenda la idea de que el poema es, sobre todo, una construcción hecha a base de palabras, con todo lo que ello conlleva de aleatoriedad:

Collage gives the poet an opportunity to affect distance from the claims of the poem (she has only "found" the words of others, though, of course, context is all); in addition, the objects of collage become themselves the focus of attention, not for what they point but as found subjects. Quotations inhabit a kind of middle space between their original meanings, and the function assigned them by the poet, reminding us that the poem is a construction of words. Moore has taken this habit so far in some poems as to append notes even after removing the quotations to which they refer.¹³

Lo que más llama la atención de la visión que tiene Costello de la técnica del collage en la obra mooreiana es lo que ella denomina como el gesto irónico que caracteriza la inclusión de voces ajenas a la voz poética. A nuestro juicio, esta posición tiene mucho que ver con las profundas convicciones morales que adoptó Moore frente a la escritura y que convirtieron el ejercicio de la misma en un acto presidido por la necesidad de descentrar el texto y convertirlo en una paradójica visión de una quimérica totalidad.

Otra visión sobre este aspecto la ofrece Margaret Holley, quien coincide en recalcar que Moore no concibe la creación poética como un acto único e individual, sino más bien en la

artista como recicladora del lenguaje a partir de un contexto cultural que, a la postre, es de donde emanan los textos:

Moore's marked quotations display visibly what her unmarked borrowings enact invisibly and what all half-conscious or wholly unconscious borrowings conceal—the supra-personal dimension of the poem's origin, that general cultural matrix of speech and writing within which the language of the poem operates. By indicating a second and even a third "author" of its phrases, the quotation qualifies the conception of the poet as the personal source of the poem, demonstrating his dependence on the discourse and the textual possibilities of the larger cultural milieu. The creation of the work of art must be recognized as not only an individual act but also an activation of a whole impersonal network of textual conventions.¹⁵

Holley también señala que Moore no cree en la imagen romántica del poeta visionario cuya inspiración provenía de una sensibilidad privilegiada, al contrario, su imagen es la del poeta como alquimista del lenguaje que juega con los materiales lingüísticos que están a su alcance en el fluir de los actos de habla de cada día.¹⁷

La interpretación que ofrece el crítico John Slatin sobre esta técnica tiene que ver con la visualización especular que para el estudioso adquieren las citas en los poemas de Moore. Según Slatin, los textos que Moore va recogiendo aquí y allá la convierten en una *"imaginary possessor"* de esos materiales lingüísticos que brillan cual si se tratasen de objetos preciosos que adquieren un valor especular al reflejarlos en los poemas. Slatin parangona los efectos especulares que interpreta en las

citas de Moore al juego especular que textualiza la narración del mito griego de Narciso :

The phrases she appropriates are initially of interest to her as the looking-glass is of interest to the savage who doesn't know what it is—as a bright thing that throws light on *something else*. The savage has to learn to recognize her own face in the glass, and so, too, the poet comes belatedly to discover herself reflected in the phrase she has taken for a bit of light and confidently thought to keep well "in hand." The savage may be frightened at first by the seemingly magical appearance of a face in the glass, but she nonetheless absorbed by what she sees, and so risks the fate of Narcissus. Nor does the mirror lose its fascination once she has learned to recognize herself there: now she seems to possess herself as never before. She therefore takes the looking-glass as an object of considerable value, a prize to be displayed, much as the poet displays the bright bits of language she has taken from other texts by putting them in quotation marks.¹⁸

La curiosa interpretación que nos brinda Slatin es, sin lugar a dudas, todo un breve tratado de poética que manifiesta el inestimable valor que para Moore adquieren las locuciones que la rodean y que, de alguna forma, contribuyen a identificar su posición en el mundo. Asimismo, Slatin sugiere que Moore se refleja en el espejo plural y demótico de unas fuentes seleccionadas única y exclusivamente por lo atractivas y sugerentes que estas puedan resultar para la autora. Es pues obvio para el crítico que Moore no se deja guiar por la relevancia pre-establecida de unas citas u otras, ni por los cánones culturales a la sazón. La cita, de acuerdo con Slatin, amenaza la existencia independiente del poema, socavando la

obsoleta ilusión del texto como entidad impermeable que existe por si sola.

Algunos críticos han pretendido ver en el uso que hace Moore de la cita un acto de debilidad intelectual reflejado en la incapacidad de presentar una voz poética asertiva y segura sin la necesidad de estar asumiendo voces de otras procedencias para comunicar un mensaje. En este sentido estudiosos como Stanley Lourdeaux han afirmado que el mosaico de citas es una especie de armadura con la que Moore se recubre para no asumir la responsabilidad de lo que afirma a través de ellas. Así pues, y según este último crítico, esta técnica sería una manera de garantizar una supuesta autoprotección frente a los críticos de su obra.¹⁹ Sin embargo, Darlene Erickson responde a este tipo de interpretaciones que Moore demostró, como mujer leída y sensible, una loable humildad autorial al incorporar en sus poemas todas aquéllas voces que la ayudaban en su incansable búsqueda de la verdad.²⁰ Además, el mero hecho de ser capaz de imaginar sus poemas entre una multitud infinita de voces demuestra su maestría no sólo en su manera de configurar el arte poético sino, también en esta compleja técnica verbal:

And in the very act of choosing from among the fossils, the objets trouvés and readymades of the past, Moore orchestrates with confident masterstrokes. The quotations are not the act of a timid, inadequate poet at all, but rather one who is confident enough to play the sorcerer, the magician, marshalling her phenomenal collection of fossils to her service, all the while risking the chance that she may fool her audience by making the

trick look easy.²¹

En el ámbito de la crítica feminista la interpretación que suscitan las interminables citas de la poesía mooreiana está relacionada con la resistencia que pone la poeta a centrar el punto de vista en una única voz autorial. Esta negativa y su respuesta constituye una especie de máscara poética según Joanne Feit Diehl:

Such deliberate lack of perspectival clarity (masking, as it does, one's relationship toward language) provides Moore a means for containing as well as controlling the external, threatening, or simply offensive viewpoint that the narrative simultaneously interrogates and enacts. The poems might therefore be read as conversations between quotations or attributable statements with interpolations of an authorial narrative voice that emerges out of the dialogue; indeed, Moore's poems may constitutively function as a heteroglossia of textual voices that itself functions to displace authorial point of view.²²

En este sentido confluyen igualmente las opiniones de Jeanne Heuving que, coincide con Diehl al afirmar que Moore se muestra reticente a brindar una actitud, pensamiento o expresión singular, como centro de sus textos. Además, Heuving señala que hay una diferencia significativa entre la manera que tiene Moore de citar y de incluir sus notas finales y la concepción que de esta técnica tienen otros poetas modernistas:

Moore's collage poems are far more ambiguous in their "agreeing difference" than Eliot's oppositional stance in *The Wasteland*.

While his speaker "shores" fragments "against" his "ruin," Moore plays fragments against each other in a form of exploratory and inconclusive identity quest She cannot and refuses to deliver her quotations from a position of cultural centrality, but rather elects to "bear" expressions from "elsewhere."²³

En el caso de la poeta y crítica Rachel Blau DuPlessis, su interpretación de la presencia de notas finales en los *Complete Poems* de Moore —cuya función es la de dar fe de las fuentes que originan las citas— se centra en el efecto anti-lirico o anti-poético que éstas causan:

Especially if added to the kind of short, or lyric, poem which usually draws its temporal or emotional space in claims of an uncontextual universality, the use of notes will "de-lyrize" it, depoeticize the poem as a pure flight of epiphany or transcendence. And if as is sometimes true in Moore, the notes valorize as statements (real, contextual), the series of statements which she claims only to be arranging, then the notes become part of her continual critique of "Poetry."²⁴

La autoridad plural de las notas, según DuPlessis, propugna la autoridad compartida de Moore, para quien el centro de su poética reside precisamente en la participación de cuantas más voces mejor. La dispersión de la autoridad nos habla de su interés en la presencia de la alteridad u "otherness" y lleva a DuPlessis a afirmar que Moore visualiza la cultura desde una perspectiva antropológica que conceptúa trascendentales las vertientes populares de la misma.

De las opiniones hasta aquí vertidas sobre el singular

sentido que Moore le otorga a las citas hemos de poner el acento en la presencia de un denominador común al que la gran mayoría de los estudiosos aluden: se trata del carácter descentralizador que vertebró los poemas de la escritora al confluír en ellos las diversas voces de los fragmentos que se incorporan sucesivamente. No encontramos en los poemas de Moore una única autoridad legitimada por el discurso y ello nos lleva a evocar las palabras del pensador Jean-François Lyotard, quien identifica la legitimación del discurso de la postmodernidad a través de la pluralidad y la dispersión.²⁵ En nuestra opinión, Moore legitima su discurso poético por medio de la pluralidad que recorre la textura visual y sonora de sus poemas. Este recurso de marcada presencia en sus obras es una prueba de la determinación de la autora por luchar contra la inmutabilidad y la apropiación de los textos por parte del autor. Es decir, Moore construye sus poemas con el expreso deseo de que se configuren dentro de una estructura de permeabilidad dialógica²⁶ a la que sólo renunció en contadísimas ocasiones. La (des)autorización que sufren los poemas se convierte en la muerte del poeta, que desaparece casi por completo de la escena dejándola a merced de la infinitud de expresiones que casi se solapan unas a otras en una interminable red de intertextualidad demótica.

Es menester resaltar que Moore valoraba en gran medida el hecho de compartir la pluralidad de sus innumerables lecturas y charlas con otros lectores. Siempre le fascinó recoger con una

exactitud prodigiosa las aserciones de otros textos y transmitirlos, quizás en un acto de generosidad literaria. En muchas entrevistas reconoció —al ser preguntada sobre este particular— la necesidad imperiosa que le planteaban sus descubrimientos de difundirlos, en un acto más de juego imaginativo, como reconoce la propia autora:

I was just trying to be honorable and not to steal things. I've always felt that if a thing had been said in the *best* way, how can you say it better? If I wanted to say something and somebody had said it ideally, then I'd take it but give the person credit for it. That's all there is to it. If you are charmed by an author, I think it's a very strange and invalid imagination that doesn't long to share it. Somebody else should read it, don't you think?¹⁷

El proceso por el cual Marianne Moore construye sus poemas-*"collage"* recuerda en su aspecto visual a las técnicas de construcción y decoración del arquitecto catalán Antonio Gaudí. El genial artista construía sus edificios y jardines con diversos materiales entre los que se encontraban pedazos de baldosas, cerámica y otros objetos que reunía de entre todo aquello que se desechaba. Esta técnica de recuperación y reciclaje es precisamente la que emplea Moore y la convierte en una *"bricoleuse"* del lenguaje.¹⁸ Con el proceso de reutilización de expresiones que se va encontrando y recuperando, la escritora pone en circulación fragmentos que nunca habrían llegado a formar parte de un poema en otras circunstancias. Ejemplos de esas

piezas de lenguaje substraído son las facturas de teléfono, o las indicaciones de los panfletos de un parque natural o del zoo del Bronx.

El poeta como "*bricoleur*" es el término con que Lévi-Strauss define al artista que construye cosas de materiales heterogéneos, de desecho y sobras que están a mano, en oposición al ingeniero que crea sus construcciones con materias totalmente nuevas.²⁹ Creemos que Moore encaja perfectamente con esta definición, aunque hemos preferido adoptar la forma femenina "*bricoleuse*" para diferenciar los atributos ideológicos específicos que caracterizan esta técnica cuando la emplea Moore. En nuestra opinión —que intentaremos demostrarla por medio del detallado análisis de los poemas— la técnica del "*collage*" en la obra mooreiana sirve para anunciar su propia redefinición de los límites del género ("*gender*"), para configurar su propia voz poética, al igual que para encontrarse con el imperativo del silencio femenino: "Omissions are not accidents"³⁰. No en balde Marianne Moore nos anuncia la desintegración del "ser autorial" en la sucinta advertencia que precede a las notas de sus poemas:

But since in everything I have written, there have been lines in which the chief interest is borrowed, and I have not yet been able to outgrow this hybrid method of composition, acknowledgements seem only honest. Perhaps those who are annoyed by provisos, detainments, and postscripts could be persuaded to take probity on faith and disregard the notes.³¹

Esta irónica aclaración es la aceptación pública de las cualidades especiales que caracterizan al método híbrido de escritura de la poeta. No obstante, la información extra que ofrecen las mencionadas notas finales arroja muy poca luz al significado puntual de los poemas. Retomando las palabras de Moore sobre las notas, entendemos que la paradoja que emerge de esta declaración es que la poeta la escribiera cuando ya no había posibilidad de enmendarse, ya que en el año 1967 contaba con 79 años de edad. Es, pues, plausible que esta irónica sonrisa que Moore esgrime en su ancianidad fuera la última demostración de la profunda convicción que rodeaba el experimento "híbrido" —como ella lo denomina— al que dedico toda su vida de escritora.

El uso del "*collage*" que hace Moore en sus poemas manifiesta, como primer efecto, el de desestabilizar nuestras asunciones, ya que la poeta contrapone múltiples aserciones culturales que se socavan en una suerte de dialéctica discursiva permanente que expresa una identidad compleja y conflictiva. En la medida en que la presencia de las citas confluye inevitablemente en la constante problematización de nuestras asunciones se puede deducir de este proceso que la obra de Moore se asienta en una férrea resistencia a la asimilación. Es decir, la técnica del "*collage*" es uno de los métodos más efectivos de la poética mooreiana para lograr un discurso poético basado en la inestabilidad del significado, la precariedad del yo poético,

el silencio autorial y la formulación de una poesía que se construye a partir de otros discursos que contribuyen a pluralizar, en gran medida, la imagen un tanto anquilosada y profética de la poesía. Moore desaparece de los poemas "*collage*" y deja que las voces muestren las contradicciones de la sociedad humana que, en muchas ocasiones, se manifiestan con una gran ironía. La poeta nos ha dejado, en su abundante prosa, comentarios relacionados con su especial deleite en todo aquello que concierne a la elaboración de los textos desde una perspectiva argumentativa basada en la contradicción, como explica en su ensayo "*Histrionic Seclusion*": "that intentional distorting of judgment, that pleased contemplation of the resolving of a promised climax into contradiction".³²

Así pues, la poética femenina de Moore tiene en el "*collage*" uno de sus recursos más efectivos que ponen de manifiesto el silencio femenino en la sociedad y la adopción de una posición poética marginal desde la cual la poeta-"*bricoleuse*" puede elaborar un discurso poético que, sobre todo, plantea interrogantes acerca de la cultura, sus contradicciones y el lugar de la mujer en ese contexto.

Uno de los primeros poemas pertenecientes a su nueva etapa de colaboración con la prestigiosa revista neoyorquina *The Dial* y que inaugura el uso de la cita de manera notoria es "*When I Buy Pictures*" (1921)³³. El texto se inicia con un rasgo muy llamativo que caracteriza a la gran mayoría de los poemas de Moore: se

trata de que el título forme parte del primer verso. Esta fórmula empieza a ser frecuente en los poemas de los años veinte y lo interpretamos como una cualidad más que indica el carácter económico e innovador de las técnicas poéticas de Moore. "When I Buy Pictures" muestra desde los primeros versos la firme convicción de la voz poética de aclarar el sentido desviado del verbo "to buy" que es sobre el que gira el doble significado del texto:

WHEN I BUY PICTURES

or what is closer to the truth,
when I look at that of which I may regard myself as the
imaginary possessor
I fix upon what would give me pleasure in my average moments
the satire upon curiosity in which no more discernible
than the intensity of the mood;
or quite the opposite—the old thing, the medieval decorated
hat-box,
in which there are hounds with waists diminishing like the
waist of the hour-glass,
and deer and birds, and seated people;³⁴

En la primera parte del poema —ya que no podemos hablar de estrofas visualmente delineadas y en cambio sí de secciones temáticas— somos testigos de la transformación que sufre la voz poética al convertirse en "poseedora imaginaria" de todo aquello que observa con deleite. Es decir, el acto crematístico de comprar objetos de arte, lujo reservado a unos pocos potentados económicos, es objeto de un juego imaginario por medio del cual la voz poética es capaz de poseer todo aquello que ni siquiera

el dinero de los inmensamente ricos podría comprar. La lectura del poema evoca los interminables paseos que daría Moore por los fabulosos museos de la ciudad de Nueva York contemplando ensimismada aquellas obras maestras de la pintura que conoció vicariamente durante las largas charlas con la familia Norcross de Carlisle. En esos momentos de éxtasis visual, Moore poseía los cuadros en su imaginación experimentando un gozo estético que ni siquiera la adquisición física del objeto podría haberle proporcionado. Esta aprehensión del mundo circundante nos recuerda, en cierto modo, a la posesión poética-filosófica que Thoreau experimenta en las cercanías del lago Walden. En su autobiografía homónima, Thoreau reprueba la servidumbre económica en la que estaban sumidos sus compatriotas, mediatizados por la insaciable necesidad de acaparar objetos, a su juicio, inútiles. Según Thoreau, la necesidad artificial de comprar y poseer esclaviza económicamente al ser humano, convirtiéndolo en un ser infeliz que no goza con las bellezas sencillas del mundo en que vive.³⁵ Tanto Moore como Thoreau se convierten en poseedores de bellezas infinitas a través del más prodigioso de los recursos de la mente que es la imaginación. Para ellos este don les brinda la oportunidad de ser inmensamente ricos, pero a la vez inmensamente libres al no verse esclavizados por los inconvenientes de aquéllos que sólo logran alcanzar sus sueños físicamente.

La aclaración inaugural de los primeros versos deja paso a

la segunda sección de la obra siendo ésta una especie de sucesión de imágenes sugerentes pertenecientes a múltiples cuadros de géneros pictóricos menores que se desgranar en forma de catálogo:³⁶

or quite the opposite—the old thing, the medieval decorated
hat-box,
in which there are hounds with waists diminishing like the
waist of the hour-glass,
and deer and birds and seated people;
it may be no more than a square of parquetry; the literal
biography perhaps,
in letters standing well apart upon a parchment-like expanse;
an artichoke in six varieties of blue; the snipe-legged
hieroglyphic in three parts;
the silver fence protecting Adam's grave, or Michael taking
Adam by the wrist.

La utilización de la técnica del catálogo también será un recurso del que Moore haga un uso bastante significativo a partir de los años veinte. Creemos que este procedimiento estilístico acompaña al de la cita en la configuración del "*collage*", ya que amplía las posibilidades discursivas, da variedad y siempre se utiliza para impartir movimiento al poema. En las ocasiones en que se produce la sucesión de muchos aforismos o citas requiriéndose, en alguna medida, un esfuerzo cognitivo mayor, la cascada de objetos o imágenes marca una inflexión rítmica. El efecto automático que produce este recurso es el de acelerar el ritmo del poema además de actuar como un eslabón que normalmente introduce otros temas. Los elementos del catálogo funcionan en

la práctica, como añadidos visuales al "collage" que no requieren conexión lógica y ayudan a conformar el mundo visual que Moore suele recrear en sus obras.

La tercera parte de "When I Buy Pictures", tras el paréntesis del catálogo, hace hincapié en lo innecesario que son los juicios críticos que evalúan una obra de arte en términos jerárquicos. En otras palabras, el poema, una vez más, vuelve a retomar la crítica de aquellas evaluaciones que se basan en la destrucción o descrédito de una obra de arte para encumbrar a otra en su lugar. Este comentario autorial resulta casi un eco irónico de la serie de poemas epigramáticos de Carlisle, como ya resaltamos en "Pedantic Literalist", "To a Steam Roller" y "Critics and Connoisseurs":

Too stern an intellectual emphasis upon this quality or that detracts from one's enjoyment.

It must not wish to disarm anything; nor may the approved triumph easily be honored—that which is great because something else is small.

Asistimos, en los versos anteriores, a la pertinaz negativa de Moore a subyugar el gozo estético a patrones culturales que destruyan unos objetos para revalorizar otros en pos de las exigencias del mercado. Los valores que propone el texto son inmensamente más simples e inmediatos y están relacionados con la curiosidad intrínseca del ser humano, esa curiosidad que hace

de él una entidad inquieta y ávida por explorar todo aquello que le rodea. Es precisamente la curiosidad a la que alude Moore en el cuarto verso, "the satire upon curiosity in which no more is discernible", a la que en innumerables ocasiones se refirió como vivo motor de la existencia. Pero, en el caso de "When I Buy Pictures", la curiosidad de la voz del poema resulta satirizada por el mero hecho de intentar poseer unos cuadros, ya que jamás será nada más que un "imaginary possessor" fugaz. Es como si la poeta se observara a sí misma fantaseando y convirtiéndose en algo inimaginable, una "poseedora imaginaria", resultando la escena, una visión un tanto satírica.

La mención a la inquietud por conocer y aprender se manifestó en muchos poemas en forma de característica más agudizada en ciertos animales, como es el caso de la descriptiva "raccoon-like curiosity"³⁷ del poema "Picking and Choosing". La curiosidad de la artista infunde vida al poder de la imaginación que culmina con el sugerente final del poema:

It comes to this: of whatever sort it is,
it must be "lit with piercing glances into the life of things";
it must acknowledge the spiritual forces which have made it.

La conclusión se cierra con una cita entrecomillada del libro *The Poets of the Old Testament* de A.R. Gordon que se convierte en el colofón sobre toda la teoría de la aprehensión imaginaria de los objetos de arte. Para Moore, los cuadros deben

iluminarse con la fuerza imaginativa con la que fueron creados, es todo un proceso de descubrimiento esencial para configurar una crítica genuina tanto de la vida como del arte. Se trata de descubrir en el arte que "the power of the visible is the invisible"³⁸ o, lo que es lo mismo, "it must acknowledge the spiritual forces which have made it".

"When I Buy Pictures" redefine de una manera elíptica y un tanto compleja la relación que Moore mantiene con los materiales que selecciona cuidadosamente. Consideramos que las dos citas que conforman "When I Buy Pictures" —"the silver fence protecting Adam's grave", "lit with piercing glances into the life of things"— plantean una relación analógica con los "*objets trouvés*" que Moore atesora. Es decir, el poema se convierte en un ensayo metaliterario sobre los procesos de selección imaginaria que emplea Moore para capturar sus "*flies in amber*".

El uso de la cita también tiene una influencia decisiva en la estructura de los poemas que se pone de manifiesto en el abandono de la compresión sintáctica y de la rima silábica que apuntamos en los primeros poemas. La incorporación de fragmentos relativamente largos al poema, como "the silver fence of Adam's grave" y "lit with piercing glances into the life of things", fuerzan a que, por un lado, la rima sea libre y a que, por otro, los patrones estróficos no se configuren en formas tan simétricas como las de los poemas de Carlisle. Las razones que se pueden dilucidar de estos cambios estructurales tienen que ver, en

nuestra opinión, con la necesidad de centrar la fuerza discursiva de los poemas precisamente en la aleatoriedad del "*collage*". Los "*objets trouvés*" constituyen por sí mismos el caótico orden rítmico del poema eliminando la necesidad de buscar un equilibrio en el ritmo silábico o en una sintaxis mensurada. Es pues bastante evidente que la misma textura de los poemas de tipo "*collage*", donde se produce una confluencia de voces polifónicas, no se puede encasillar en un texto de medidas exactas, sino que más bien tiene un orden que parte de la misma interacción de los distintos fragmentos incorporados.

A modo de ejemplo de lo expresado anteriormente está el poema "*When I Buy Pictures*" donde encontramos el abandono de la rima silábica y de la organización estrófica de los versos, además de una sintaxis muy suelta. Esta práctica va a ser una constante de Moore hasta 1925, en que volvería a la rima silábica que nunca abandonaría hasta poco antes de su muerte.

La discusión que mantiene Moore sobre la adquisición de objetos artísticos y su manipulación crematística en "*When I Buy Pictures*", se vuelve a plantear en su famoso poema "*New York*", escrito en el año 1921.³⁹ La imagen que se presenta de esta gran metrópolis está perfilada por medio del tropo de la metonimia que se articula mediante la descripción de la poderosa vitalidad comercial neoyorquina a través de su pujante industria peletera:

NEW YORK

the savage's romance,
accreted where we need the space for commerce—
the center of the wholesale fur trade,
starred with tepees of ermine and peopled with foxes,
the long guard-hairs waving two inches beyond the body of the
pelt;
the ground dotted with deer-skins—white with white spots,
"as satin needlework in a single color may carry a varied
pattern,"⁴⁶

Tal y como aparece representada la ciudad de Nueva York, tan sólo poseemos una visión parcial de la actividad comercial que se desarrolla en la misma. Ahora bien, es importante poner de manifiesto que el comercio de pieles simboliza, por un lado, la naturaleza en su estado salvaje y, por otro, el status de poder y riqueza que su uso y disfrute conlleva. Asistimos, pues a una oximorónica combinación entre naturaleza y cultura que se plantea en el primer verso del poema "the savage's romance" en una relación irreconciliable para Moore. Esta imagen de la gran urbe está teñida de la gran ironía que supone el que la metrópolis necesite a la naturaleza que ha destruido al fundarse para crear mundos de riqueza y sensualidad.

Moore, una vez más, se muestra como observadora del espectáculo que se crea alrededor del fenómeno concreto y visible del comercio y de la exhibición de las pieles en cualquier lugar de la ciudad. Para ello se vale del recurso del catálogo y de las citas —modelo que le da muy buen resultado descriptivo en este tipo de poemas. En este sentido, Jeanne Heuving matiza que Moore orienta su descripción en esos poemas hacia lo más infrecuente:

That is, while Moore wants to keep the edges of phenomena and their defining attributes visible, she also contradictorily desires her reader to see what these edges enclose—the middles or insides. Certainly, Moore's focus on the usual as well as the unusual, rather than on the powerful, is a choice of those objects and qualities which are relatively free from overdetermined and reified valuations that overwhelm more fluid realities and possibilities.⁴¹

En cuanto a las fuentes de las citas entrecomilladas, podemos decir que se trata, como en ocasiones anteriores, de una selección fundamentalmente ecléctica. Los autores y fuentes van desde Henry James en el verso 25, hasta *The Literary Digest* del verso 8, y del libro *The Psychology of Dress* en los versos 18-19.⁴² Pero además, la estudiosa Patricia Willis sugiere que una posible fuente para este poema se halla en los cuadernos de notas donde Moore consignó en el año 1920 la siguiente referencia: "*Medieval Mind Vol.II 516 Duns Scotus*".⁴³ Esta hipótesis es acertada porque hacia la mitad del poema, aproximadamente, hay una alusión a la filosofía escolástica de la que fue destacado representante medieval el teólogo franciscano John Duns Scoto:

and wilting eagle's-down compacted by the wind;
and picardels of beaver-skin; white ones alert with snow.
It is a far cry from the "queen full of jewels"
and the beau with the muff,
from the gilt coach shaped like a perfume-bottle,
to the conjunction of the Monongahela and the Allegheny,
and the scholastic philosophy of the wilderness.

La alusión a "la filosofía escolástica de la naturaleza" tiene

que ver con la visión de Scoto con respecto al conflicto medieval entre la fe y la razón. Según el filósofo franciscano, Dios no está sometido a ningún esquema de comportamiento gobernado por la razón. La libertad magnánima con la que actúa se puede ver reflejada en su máxima creación que es la naturaleza. En consecuencia, las obras de Dios no necesitan razones para su existencia y, por tanto, su devenir no está sujeto a la razón especulativa. En este punto intentaremos hilar la referencia que hace Moore a la "scholastic reason" junto con sus notas y, finalmente, con el significado general del poema. A nuestro juicio, la inclusión de la referencia a la escolástica en el contexto de la naturaleza tiene que ver con la transformación cultural que lleva a cabo el hombre con lo que le arrebató a la naturaleza. Las pieles las llevan los animales para guarecerse del frío y los hombres las convierten en el símbolo más externo y visible del poder económico y del dominio sobre la naturaleza. Es pues, plausible que la referencia a la escolástica esté relacionada analógicamente con la visión de la metrópolis. El fin último de la filosofía escolástica era el de la búsqueda de la verdad, ya fuera por medio de la fe, de la razón o de ambas y el fin de Moore es el de tener acceso a la experiencia por medio de sus vivencias en la metrópolis.

"New York" mantiene una actitud bastante crítica hacia la industria de las pieles que tanto dinero mueve y que tanta riqueza crea en la gran metrópolis. De hecho, conforme se va

acercando el final del poema, Moore nos lleva a visualizar la cruda realidad que se esconde detrás de ese aparente mundo de bonanza y lujo exhuberantes. Se trata del despilfarro que supone el sacrificar tantos animales para no consumir su carne, "we could feed the universe". Asimismo, Moore también destaca que no es ése el mundo —"it is not the plunder"— que ella busca en Nueva York, sino la oportunidad de tener "accessibility to experience":

that estimated in raw meat and berries, we could feed the
universe,
 it is not the atmosphere of ingenuity,
 the otter, the beaver, the puma skins
 without shooting-irons or dogs;
 it is not the plunder,
 but "accessibility to experience."

El verso final expresa con palabras de Henry James la importancia que adquiere Nueva York como lugar de aprendizaje para una joven en formación, aunque nunca desde la asunción de los valores que allí perviven, sino desde el cuestionamiento y la disensión de los mismos.

Una vez más asistimos a un texto de Moore que se vale de las fuentes-voces más heterodoxas para hacer hincapié en su negativa a ser condescendiente con el mundo que la rodea. Sin duda, la utilización de distintas citas conforman un espíritu en constante rebeldía creando poemas que no ayudan a configurar una obra lineal, sino que descentran continuamente nuestras asunciones

desde los puntos de vista más distantes y dispares. La gran urbe de "New York" aparece retratada metonimicamente confluyendo en la imagen los retazos más yuxtapuestos que se puedan imaginar: la filosofía escolástica, los tipos de pieles, la psicología del vestido, el comercio, la *"dime-novel"*, las canoas de guerra, las cataratas del Niágara y un largo etcétera. Este especial acercamiento a la variopinta ciudad en la que Moore estaba empezando a desarrollar su actividad artística es una muestra indiscutible de la compleja visión plural que la artista nunca renunció a plasmar en sus poemas.

La fructífera colaboración que mantuvo Moore con la renombrada revista neoyorquina *The Dial* durante el año 1921 se vio incrementada con la publicación del sorprendente poema *"The Labours of Hercules"*⁴⁴. El texto en cuestión está construido fundamentalmente con la técnica del catálogo y de las citas que, con la maestría a la que nos tiene acostumbrados Moore, configuran una aguda y penetrante crítica de la sociedad norteamericana. A la vez, Moore manifiesta su visión de la artista moderna desenvolviéndose en medio del tejido social que vive a base de clichés manidos y de actitudes a su juicio obsoletas. A este respecto, el título alude irónicamente al trabajo titánico que costaría convertir Norteamérica en una nación que hiciera honor a sus preceptos democráticos fundacionales. Los titánicos versos de *"The Labours of Hercules"* se convierten en un auténtico desafío interpretativo incluso para

un lector habituado a las piruetas verbales de Moore. Las imágenes de los versos se suceden en bruscos cambios de mundos alusivos provocando, en muchas ocasiones, el desconcierto al ser casi imposible establecer la conexión entre las mismas. Como ejemplo, baste citar los primeros versos del poema para comprobar el efecto tan alienante que provocan las imágenes diafóricas:

THE LABOURS OF HERCULES

To popularize the mule, its neat exterior
expressing the principle of accommodation reduced to a
minimum:
to persuade one of austere taste, proud in the possession of
home,
and a musician—
that the piano is a free field for etching; that this "charming
tadpole notes"
belong to the past when one had time to play them:
to persuade those self-wrought Midases of brains
whose fourteen-carat ignorance aspires to rise in value,
augurs disappointment,⁴⁵

La primera cita entrecomillada que aparece en el cuarto verso —"charming tadpole notes"— se atribuye, según se especifica en las notas a las citas, al diario *The London Spectator* y, curiosamente, la cita no corresponde a ese diario londinense, sino a la revista *Literary Digest*⁴⁶. Esta confusión de los datos bibliográficos puede ser atribuida a un simple descuido por parte de Moore al señalar la fuente, o bien a la consignación de referencias falsas por parte de la autora, práctica ésta que no es en absoluto deshonestas, sino que forma

parte del juego de la ficción literaria. Esta segunda posibilidad nos remite a uno de los más grandes maestros de la contradicción del siglo XX que gozaba hasta el delirio con el juego de las fuentes de dudosa existencia. Nos referimos al escritor argentino Jorge Luis Borges. Para este carismático autor hispanoamericano, la utilización de la cita y de las fuentes bibliográficas en sus relatos se convertía en un vehículo versátil de parodia y sátira pero, fundamentalmente, en un recurso inagotable para jugar con una "doble realidad", la "real" y la "irreal". En esta difícil y arriesgada pirueta textual, Borges siempre se mueve, a través de sus infinitos relatos, en los límites más sutiles entre la ficción y la realidad.⁴⁷ Con esto no estamos sugiriendo que Marianne Moore haga un uso constante de fuentes de dudosa existencia, como sí ocurre en el caso Borges, pero si planteamos la posibilidad de que la autora quizás descuide, en algunas ocasiones, la exactitud de sus referencias en un intento de demostrar la poca relevancia que para el significado del texto tiene el conocer el origen preciso de las voces que lo configuran. Sea o no intencionado el descuido o la equivocación en la referencia de la fuente no cambia el sentido de la cita en el poema. Es decir, la información que brindan las notas a las citas no añaden ni modifican en absoluto el significado que adquiere la cita en el entramado poético, ya que lo importante es la lectura que recrean esos fragmentos en contextos diferentes.

El concepto de intertextualidad para Moore es, al igual que para Borges, un proceso histórico palimpsestico de sucesivas capas de lecturas que se van acumulando en la formación de un texto. Por lo tanto, leer un texto es releer una lectura más que una escritura. A este respecto, coincidimos plenamente con la observación de la estudiosa Carmen M. del Río a propósito del concepto de la intertextualidad en Borges y la hacemos extensiva a Marianne Moore, ya que la escritura para ambos "es su propia lectura, su lectura es su mundo y su mundo es el texto, que primero es leído y luego reescrito para ser releído".⁴²

Así pues, Moore incluyó las notas de las citas en deferencia a su editor Scofield Thayer, quien le sugirió esa posibilidad en 1924 para la edición de *Observations*, pero dicha inclusión se llevó a cabo no porque ella considerara que era una información esencial para la constitución significativa del poema, ya que si así hubiera sido ella misma las habría incluido junto a los manuscritos. Esta posibilidad la hemos verificado y hemos constatado que ninguno de los poemas originales mecanografiados por la poeta que se encuentran depositados en la Fundación y Museo Rosenbach de Filadelfia llevan las notas finales en el texto. Es pues evidente que la autora conservó las fuentes para su propia consulta en los cuadernos de anotaciones, pero no con el propósito de que formaran parte de sus poemas en forma de notas finales.

Una constante de los poemas publicados en la década de los

años veinte es la persistente resistencia de Moore a que el poder económico se erija en el bastión de los juicios estéticos y morales. Moore es consciente del poder de la opinión de los grupos de poder financiero que estaban surgiendo en la poderosa economía norteamericana de principios de siglo y, sobre todo, de la influencia de éstos en los medios de comunicación de masas. Podemos observar que en "The Labours of Hercules" dicha preocupación se pone de manifiesto en versos tan explícitos e ironicos como: "...those self-wrought Midases of brains / whose fourteen-carat ignorance aspires to rise in value". La expresión "Midases of brains" es elocuente en su alusión a la mentalidad crematística de los que, como el mítico rey Midas, poseen la capacidad de transformar en oro-dinero todo lo que tocan. En su obsesión por no ser evaluada por ese tipo de seres embrutecidos cuyo único mérito personal es el dinero, Moore advierte de los peligros de tales juicios obsoletos que en el fondo preconizan los valores conservadores:

that one must not borrow a long white beard and tie it on
and threaten with the scythe of time the casually curious:
to teach the bard with too elastic a selectiveness
that one detects creative power by its capacity to conquer one's
detachment,

Moore insiste en su derecho a crear una poesia que rompa con las reglas pre-establecidas basadas en el peso de las antiguas autoridades, como expresan los versos arriba citados. Asimismo,

reclama su autoridad poética desde el margen y la no inserción en movimientos artísticos determinados, lo cual reafirma la posición siempre distante que adoptó Moore durante el periodo más importante de su carrera literaria. "The Labours of Hercules" plantea en sus versos finales la rebeldía y la disensión de Moore a aceptar los viejos clichés que circulaban en la Norteamérica de posguerra sobre la pureza étnica:

that snobbishness is a stupidity,
 the best side out, of age-old toadyism,
 kissing the feet of the man above,
 kicking the face of the man below;
 to teach the patron-saints-to-atheists
 that we are sick of the earth,
 sick of the pig-sty, wild geese and wild men;
 to convince snake-charming controversialists
 that one keeps on knowing
 "that the Negro is not brutal,
 that the Jew is not greedy,
 that the Oriental is not immoral,
 that the German is not a Hun.

La parte final del poema es una prueba de la conciencia política de la que Moore hacía gala, demostrando su activa participación en el discurso social de su época. Este posicionamiento estético-social ha pasado inadvertido a muchos críticos que han visto en Moore una poeta inmersa en un mundo imaginario de exóticos animales y objetos de arte desconectado de los problemas sociales. En nuestra opinión, Moore siempre mantuvo un contacto con la realidad desde su mundo imaginario, como ella muy bien explicó en sus versos de "Poetry": "imaginary gardens with real

toads in them".⁴⁹

La advertencia antiracista de "The Labours of Hercules" no es más que la respuesta de la escritora a las actitudes xenófobas que enmascaraban una década de corrupción, fanatismo y de las secuelas políticas de la Primera Guerra Mundial. Una de ellas fue el temor extendido de que la Norteamérica "WASP" se diluyera en el proceso del llamado "*melting pot*" debido a las crecientes olas migratorias que, como en ocasiones anteriores, desataron las iras violentas de los defensores de la "pureza étnica" de grupos racistas, como el siniestrisimo Ku Klux Klan. Añadido a esto, el gobierno federal también impuso leyes que regularon la emigración por medio de cuotas que limitaban el número de emigrantes admitidos por país de origen. Los años veinte fueron tiempos de fuertes tensiones políticas entre la Norteamérica liberal y la conservadora y Moore no era ajena a estos conflictos, puesto que nunca se vio a sí misma como la arquetípica artista recluida en su torre de marfil.

Los cuatro climáticos versos finales de "The Labors of Hercules" proceden del sermón del reverendo J.W. Darr, y son prueba evidente de que Moore también gustaba de citar fragmentos del discurso oral. La oralidad de estas frases confiere a sus poemas un carácter demótico que Moore siempre cuidó en un intento de no privar sus obras de la sonoridad y el ritmo de la lengua hablada. Si los versos procedentes del discurso oral son los que ponen el punto final al poema es porque tienen la contundencia

expresiva que ejemplifica, en cierto modo, la vigencia real de los clichés a los que se refiere la autora. "The Labours of Hercules" no ofrece conclusiones a través de sus locuciones incompletas —un rasgo característico de la obra mooreiana. Esa es una labor que Moore deja, deliberadamente, a los lectores. Ahora bien, creemos que el valor irrenunciable de "The Labours of Hercules" reside en la compleja visión de la realidad de la sociedad norteamericana que Moore construye por medio de su magistral dominio de los recursos de la cita y del catálogo. Además, "The Labours of Hercules" es una llamada de atención en contra del racismo, el inmovilismo, la ignorancia poderosa y, por contra, una expresión de afirmación del derecho a ser diferente en todos los aspectos posibles. Estimamos que un poema que expresa estas cuestiones y muchas más es, sin duda, una obra de arte comprometida con la sociedad y con el arte que emerge de ella.

El seguimiento de la evolución literaria de Moore en estos años nos demuestra que, conforme experimentaba con la técnica del "collage", los poemas se iban alargando progresivamente, convirtiéndose en enmarañadas redes de citas. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que la escritora se fue fascinando poco a poco con el poder expresivo de sus "flies in amber" y, sobre todo, con las posibilidades polifónicas de este recurso. No olvidemos que Moore se vio sorprendida por el variopinto y complejo mundo de la ciudad y del arte que, junto a una mayor

madurez unida a su poderosa capacidad de observación, hicieron de la cita el recurso más económico para captar la compleja pluralidad de la que estaba rodeada. Los tres poemas publicados en 1923 —"Novices", "Bowls" y "Marriage"— son, a nuestro entender, los máximos exponentes de las posibilidades ilimitadas que Moore descubrió en el "*collage*" de citas. Veremos cómo en estos poemas que duplican y triplican en longitud a los anteriores, emerge una identidad femenina que es la que, paradójicamente, ofrece una unidad ilusoria a la creciente y caótica multiplicidad inabarcable de estos intrincados textos. La discontinuidad de estos poemas fragmentarios se va a ver unificada por la "ausencia silenciosa" de Moore que desaparece con una autocensura impuesta por su conciencia de ser una artista novel y marginal. Ello no es óbice para que en la selección de los fragmentos con que Moore elabora sus "*collage poems*" vaya a predominar una actitud socavadora con la que Moore pone en evidencia las contradicciones de la cultura con sus propios mensajes.

El poema "Novices" es, en nuestra opinión, una de las obras más complejas que Moore compuso en los años veinte cuya interpretación requiere una finísima capacidad de discernimiento estético para seguir la yuxtaposición de imágenes, frases, juegos de palabras y demás artificios lingüísticos que Moore emplea en su construcción. Bonnie Costello es una de las primeras estudiosas que observó en este poema los inconfundibles rasgos

del Cubismo por su peculiar despliegue de las técnicas del
"collage":

The form of the poem repeats what it celebrates. The collage of phrases, the emphasis on infinitely crossing angles, contrasting colors, the rapid succession of images and words beyond a syntactic hold, are all elements of Cubist painting stressed by Gleizes and Metzinger and by W.H. Wright in the note Moore made from his *Modern Painting*: "Cubism depends on artists' ability to express pure aesthetic emotion in relation to form, previously organization of line, volume, chiaroscuro, color....Cubism added (the) illustrative device of disorganizing and rearranging objectivity so that (the) separated parts would intersect... and partly obscure the image."⁵⁰

En la interminable sucesión de citas de "Novices" que llega hasta el número de doce documentadas en las notas finales, Moore intercala, en la primera parte del poema, una satírica discusión sobre la posición de los artistas noveles frente a la tradición, a los artistas consagrados, al poder de los intereses creados y al "*establishment*" comercial que dictan las pautas artísticas. Para los primeros, Moore guarda unos dardos venenosos en forma de frases contundentes de gran agudeza expresiva:

Acquiring at thirty what at sixty they will be trying to forget,
blind to the right word, deaf to satire
which like "the smell of the cypress strengthens the nerves of
the brain,"
averse from the antique
with "that tinge of sadness about it which a reflective mind
always feels,
it is so little and so much"---
they write the sort of thing that would in their judgement
interest a lady;
curious to know if we do not adore each letter of the alphabet

that goes to make a word of
it—⁵¹

Los críticos y los poetas consagrados también reciben, como en ocasiones anteriores, sus buenas dosis de incisiva ironía por medio de versos profundamente socavadores:

Yes, "the authors are wonderful people, particularly those that
write the most,"
the masters of all languages, the supertadpoles of expression.
Accustomed to the recurring phosphorescence of antiquity,
the "much noble vagueness and indefinite jargon" of Plato,
the lucid movements of the royal yacht upon the learned
scenery of Egypt—⁵²

Una vez más, asistimos a la omnipresente discusión sobre el status del artista en un mundo esencialmente crematístico donde todo se compra, se vende y, por tanto, hay unos códigos estéticos que hacen una obra valiosa económicamente mientras que otra no lo es. Moore se cuestiona estos aspectos, como el resto de sus colegas modernistas, pero desde la incómoda certidumbre de hallarse en una situación difícil de congeniar con el resto del mundo artístico. Su lucha por preservar el máximo de libertad creativa y una independencia vital se ve plasmada en la segunda parte de "Novices" donde, cual si se tratara de un ejercicio visual, pinta verbalmente dos visiones radicalmente diferentes del mar, que es una manera metafórica de aprehender la tradición por parte de los artistas neófitos. En primer lugar, Moore

describe una relación con la tradición muy poco creativa y, en cierto modo, embrutecedora al describir un mar sin perspectivas, aburrido, simple y reiterativo:

their suavity surmounts the surf--
the willowy wit, the transparent equation of Isaiah, Jeremiah,
Ezequiel and Daniel.
Bored by "the detailless perspective of the sea," reiterative and
naïve,
and its chaos of rocks--the stuffy remarks of the Hebrews--
the good and alive young men demonstrate the assertion
that it is not necessary to be associated with that which has
annoyed one;
they have never made a statement which they found so easy
to prove--

Esta desoladora visión es una advertencia a los artistas noveles, incluida ella misma, para no caer en la asimilación simultánea y estática de la tradición que T.S. Eliot propugna en "Tradition and the Individual Talent" (1919).⁵³ Asimismo, Eliot manifiesta su postura frente a la tradición en "The Waste Land", donde el principio de simultaneidad se evidencia en la discontinuidad de sus versos, pero siempre respetando las diferencias temporales y lingüísticas. Moore era consciente de la existencia de estas obras y de la discusión que planteaban sobre la recepción de la tradición en la que ella misma tomó parte activa por medio de sus poemas, pero también con sus pequeñas reseñas críticas en diversas revistas.⁵⁴

En segundo lugar, la descripción particular que Moore nos brinda del mar, desde su autoimpuesto silencio autorial, se basa

en trazos impresionistas marcados por la brevedad y la economía. Esta técnica ya la usó en el poema "When I Buy Pictures" cuando explica metafóricamente su técnica del "collage" convirtiéndose en "imaginary possessor" de los cuadros que observa en una hipotética galería. En el caso de "Novices" Moore pinta su visión de sí misma como artista neófita recreando su técnica verbal en forma de un metafórico mar tempestuoso y desafiante:

"split like a glass against the wall"
 in this "precipitate of dazzling impressions,
 the spontaneous unforced passion of the Hebrew language—
 an abyss of verbs full of reverberations and tempestuous energy"
 in which action perpetuates action and angle is at variance with
 angle
 till submerged by the general action;
 obscured by fathomless suggestions of color,"
 by incessantly panting lines of green, white with concussion,
 in this drama of water against rocks—this "ocean of hurrying
 consonants"
 with its "great livid stains like long slabs of green marble,"
 its "flashing lances of perpendicular lightning" and "molten
 fires swallowed up,"
 "with foam on its barriers,"
 "crashing itself out in one long hiss of spray."

Este segundo cuadro, a diferencia del primero es brillante, poderoso, activo, rebelde y espontáneo. Las imágenes de los versos mezclan las escenas del mar tempestuoso con la percepción de un lenguaje exhuberante, "An abyss of verbs full of reverberations..." y "'ocean of hurrying consonants'". De esta manera ve Moore su relación poética con la tradición, esencialmente crítica y contradictoria, como las olas que se

estrellan en las rocas, transformando pertinazmente el perfil pétreo por la acción erosionante del agua en movimiento. La parte final de "Novices", es un ejemplo de cómo Moore reutiliza el lenguaje de sus "*objets trouvés*" llevando a cabo lo que el crítico post-estructuralista Paul de Man califica de "reading as desfiguration".⁵⁵ La "lectura como desfiguración" que Moore realiza de las citas del Decamerón y de la Autobiografía de Leigh Hunt, entre otras, configuran su peculiar percepción de los principios de la composición poética. Moore trabaja las citas de las que se apropia, según ella misma recrea a través de la metáfora del mar, en un proceso de erosión al igual que el que producen los impactos del agua sobre la piedra. En otras palabras, creemos que Moore no percibe su obra como una encrucijada de fusión simultánea entre la tradición y su poética, sino más bien la adaptación de la primera a su manera de concebir el mundo en un acto irreverente de desfiguración y conformación. Por tanto, estamos en desacuerdo con la interpretación que ofrecen de este poema y de la consecuente imagen de Moore sobre la tradición los críticos John Slatin y Darlene Williams Erickson⁵⁶, que sostienen una visión contraria a la nuestra en tanto que ven en la parte final de "Novices", precisamente, un canto de Moore a la grandeza de la tradición a la cual su obra se tiene que conformar. En opinión de Slatin, Moore marca con la escritura de "Novices" su rito iniciático en la comunidad de escritores desde su conciencia de ser una artista neófita y

cautelosa en el selecto grupo:

Here Moore gives priority to the past, not just in order of time but in order of significance as well; and it is in the closing lines of "Novices" that that priority is decisively established. For what matters there is not conformity between old and new, but rather the conformity of "the new" to "the old."⁵⁷

En nuestra opinión el silencio autorial que Moore mantiene en "Novices" está relacionado no con su condición de poeta novel, sino más bien con su posición de mujer poeta que tiene como tarea prioritaria el releer y desfigurar, necesariamente, los textos que ha recibido en herencia literaria, ya que no pueden ser asumidos como propios dada su reafirmación de valores que ignoran a la mujer como ser literario y pensante. Es pues necesaria esa relectura de los textos recibidos desde una posición crítica y hasta cierto punto satírica que Moore asume en la primera parte de "Novices". Creemos que el tratamiento que Moore da a las citas en el poema "Novices" plantea a un nivel más profundo su posición en la comunidad de escritores y su actitud ante la tradición, mostrándonos su verdadera faceta de artista plenamente consciente de su posición crítica y divergente no sólo en sus afirmaciones, sino con una profunda transformación de los recursos formales.

Cinco meses más tarde de publicar "Novices", Moore volvió a escribir otro poema, "Bowls"⁵⁸, que postula en esencia la respuesta irónica de la artista a la escritura de los poetas noveles que escriben conformándose a los patrones culturales y

económicos y vuelve a plantear su postura ante el lenguaje. "Bowls" es un poema que sorprende por su caos de imágenes contradictorias que se suceden sin una consecución lógica. Tras una breve introducción-presentación que se centra en imágenes de una bolera y de la talla china de objetos lacados —que guarda cierta similitud con las dos visiones del mar en "Novices"— Moore introduce a la voz poética con un "I" asertivo:

I learn that we are precisionists,
not citizens of Pompeii arrested in action
as a cross-section of one's correspondence would seem to imply.
Renouncing a policy of boorish indifference
to everything that has been said since the days of Matilda,
I shall purchase an etymological dictionary of modern English
that I may understand what is written,⁵⁹

La insistencia irónica en la necesidad de comprar un diccionario etimológico⁶⁰ demuestra la urgencia que para Moore tiene el poner de manifiesto que los usos y valores de la lengua cambian constantemente. Así "Bowls" nos revela la negativa de Moore a aceptar la lengua tal y como la ha recibido, creyéndose en el derecho de conformarla a sus propias convicciones y usos. Este es el espejo en que Moore siempre ve su realidad, la ilusión de descubrir significados nunca imaginados que está en contradicción con la imagen que Moore rechaza en el verso "I learn that we are precisionists", que inaugura la intervención de la voz poética en "Bowls".

Las laberínticas digresiones retóricas de "Bowls" explican

metafóricamente el proceso transformativo que sufren las palabras con estratos de significados que se adhieren al léxico con el paso del tiempo: "layer after layer exposed by certainty of touch and unhurried / incision", y, que de alguna forma, cambian las expectativas de los hablantes. Moore es consciente de la ardua tarea que su postura crítica encarna, "Renouncing a policy of boorish indifference / to everything that has been said since the days of Matilda", pero la asume con gran rigor e ilusión que es el recurso más poderoso con el que ella manifiesta su idiosincrasia poética: "Illusion is more precise than precision".⁶¹

El cuestionamiento de los aspectos más básicos de la composición poética demuestra, en síntesis, una actitud interrogativa, dubitativa y alienante que se convierte, en poemas como "Bowls" y, aunque parezca aparentemente contradictorio, en el progresivo fortalecimiento de la voz poética de Moore. En nuestra opinión, la obscuridad poética que emerge de textos como "Bowls" se transforma en el caparazón protector de Moore y por añadidura le brinda una idiosincrasia poética única. En esta dirección apuntan los comentarios de la crítica Joanne Feit Diehl que señala el radicalismo de Moore como un efecto de esa poética de duda e interrogación:

Her interrogatory poetics, if at times apparently in collusion with a male modernist tendency toward obscurantism, more often incorporate an open-endedness, a pluralism that eradicates

hierarchy. Moore's foreclosing aphoristic assurance lends her an enabling verbal authority. It is Moore's prescriptiveness, aphoristic neatness, and wilfully idiosyncratic rhyme that delimit the rigorous interrogations embodying the rebellious aspect of the poems.⁶²

La parte final de "Bowls" se cierra con dos citas entrecomilladas cuyo origen nos es desconocido, ya que Moore no incluyó notas finales a este poema. Sin embargo, no nos hacen falta para reconocer en ellos la asunción de profunda valentía que Moore demuestra al presentarse ante la comunidad de escritores como una artista rebelde pero dispuesta, por otro lado, a dialogar cortésmente con aquéllos a los que, de alguna forma, está reprobando. Sin embargo, el poema termina con dos versos aforísticos que con cierta ironía presuponen la superioridad moral de la voz poética del texto:

"why do I like winter better than I like summer?"
and acknowledge that it does not make me sick
to look playwrights and poets and novelists straight in the
face—
that I feel just the same;
and I shall write to the publisher of the magazine
which will "appear the first day of the month
and disappear before one has had time to buy it
unless one takes proper precaution,"
and make an effort to please—
since he who gives quickly gives twice
in nothing so much as in a letter.

"Bowls" afirma, una vez más, la posición marginal de Moore como artista del lenguaje y su férreo convencimiento de

permanecer fiel a su ideario estético, aunque para ello tuviera que transformarse, metafóricamente, en un animal carnívoro, devorador de editores-reptiles conservadores, acto que describe en una carta a su amiga Hilda Doolittle:

It is a pleasure to approach publishers in their reptile houses and if I should prove a mongoose, all concerned would be enriched, so let me take it to one or two.⁶³

La siguiente empresa poética en la que Moore se embarcó fue la publicación de "**Marriage**"⁶⁴, uno de sus poemas más asombrosos y desafiantes, no sólo porque en su escritura el arte de la cita llegó a alcanzar un nivel técnico admirable, sino por sus planteamientos dialécticos en cuanto a una institución tan controvertida socialmente como la del matrimonio. Moore estuvo reuniendo pacientemente sus "*flies in amber*" para esta obra magistral durante muchos años esperando, quizás, el momento idóneo para verter en un poema toda la información oral y escrita sobre esta institución-sacramento. Ahora bien, los desencadenantes que aceleraron la escritura y posterior publicación del poema más largo y enigmático de Moore en el año 1923 tienen que ver, probablemente, con varios hechos que le hicieron considerar ese momento como el idóneo para convertirse en "*bricoleuse*" y construir una obra a base de los "*objets trouvés*" que había recopilado. El estudio de los cuadernos de notas en los que Moore anotaba y pergeñaba laboriosamente sus

poemas nos ha brindado las claves para interpretar esta repentina necesidad de verter toda esta ingente información sobre el matrimonio.

Por un lado, en el cuaderno de notas del año 1923 hemos observado que Moore copiaba sus reflexiones y sucesivas elaboraciones para "**Marriage**" de una manera impulsiva y un tanto confusa, como si tratase de encontrar la forma idónea de plasmar aquellos comentarios o frases que había escuchado y anotado en tal o cual ocasión⁶⁵. En las hojas dedicadas a otros poemas hay un cierto orden y control en las anotaciones que, en honor a la verdad, sorprenden por la limpieza y la disposición simétrica con que Moore organizaba hasta los esbozos de sus poemas. Nuestra interpretación de este cambio momentáneo apunta a que hubo algún detonante en relación a este tema que la turbó personalmente como para cambiar de forma súbita sus hábitos de trabajo —siendo Moore una persona que tenía la costumbre de trabajar con un cierto método. Por otro lado, creemos que hubo dos hechos que le hicieron recapacitar muy seriamente sobre el matrimonio: en primer lugar, destaca la supuesta petición de mano de su amigo personal y editor de la revista *The Dial* Scofield Thayer⁶⁶ y, en segundo lugar, el matrimonio *sui generis* de su amiga y escritora Bryher con Robert McAlmon.

En nuestra opinión, el inesperado y sorprendente matrimonio de Bryher fue el hecho que más le afectó o, por lo menos, así lo demuestran las cartas que hemos consultado; si fue por el

contrario el otro acontecimiento, no hay pruebas fidedignas que arrojen luz, ya que ni se sabe a ciencia cierta que esa petición de mano ocurriera en realidad.⁶⁷ No pretendemos hacer aquí un seguimiento exhaustivo de la controversia que provocó el matrimonio de Bryher con McAlmon pero sí creemos oportuno mencionar que el desconcierto de Moore partió al no comprender cómo una rica heredera inglesa se casaba con un hombre con el que ni siquiera había tenido un romance. El problema radicaba en que Winifred Bryher, cuyo nombre real era Annie Winifred Ellerman⁶⁸, convivía de forma estable con la también escritora H.D. y Perdita, la hija de ésta última. Su inmensa fortuna y su independencia personal no le planteaban la necesidad de contraer matrimonio pero, en nuestra opinión, la unión formal con McAlmon tuvo que ver con las presiones sociales a las que se vio sometida por su origen distinguido e incluso para disponer con más libertad de su herencia. Así pues, este matrimonio de conveniencia para guardar las apariencias molestó mucho a Moore, quien incluso se sintió obligada a reprender a su amiga dada la confianza que tenían a todos los niveles. A este respecto recordemos que H.D. y Bryher le publicaron a Moore su primer libro *Poems* (1921) en la Egoist Press de Londres sin previo conocimiento de la escritora y, además, le concedieron, por medio de la "*Bryher Foundation Fund*", un premio de trescientos dólares, que en aquél entonces se podía considerar una cantidad respetable. Asimismo, por medio del epistolario sabemos que

mantenían una gran amistad basada en una confianza notable, en la sinceridad y en la mutua comprensión.

Sin embargo, Marianne Moore no podía admitir que sus amigas fueran a llevar a cabo un peculiar "*ménage à trois*" para mantener una imagen de cara a la galería, y mantuvo en sus cartas un tono serio de reprobación ante tan incómoda situación social que, sin duda, ella conocía a la perfección. Es decir, Moore no admitía como solución a la atípica relación de la pareja de escritoras un matrimonio hipócrita que era un réplica de tantos otros que ella había conocido. En una carta a H.D. le explica su postura y su reticencia sobre la institución del matrimonio y, en concreto, sobre los desposorios de Bryher:

It may be that there is no such thing as a love affair in the case of people under forty and that an improvised duet doesn't signify but my intuition doesn't corroborate my wish in this matter. I think Chesterton is right as I said to you the night after the party—at the Breevort (after McAlmon-Bryher wedding). (There is no such thing as a prudent marriage) marriage is a Crusade, there is always tragedy in it; in the case of one so finely adjusted as Bryher, one's spiritual motive power is sure to receive a backset, and I can smile only very ironically at Robert's harmonizing so nicely with the family, in his adaptability to Perdita.⁶⁹

En esta carta podemos percibir la actitud de Moore hacia el matrimonio Bryher-McAlmon que no es precisamente la de considerarlo un vínculo muy beneficioso para la realización personal de ambos. En este sentido es menester recordar que Moore nunca se casó y que su infancia se desarrolló en el núcleo de

una familia monoparental debido al internamiento de su padre en una institución psiquiátrica. De este modo, parece lógico que Moore tuviera serias reservas ante la posibilidad de experimentar por sí misma ese cambio de status que inevitablemente influiría en su vocación poética. Moore era consciente del sacrificio que implicaba lo que ella califica en su carta como "Cruzada matrimonial" y en este punto es muy importante recalcar la idea de que para ella el matrimonio significaba, de alguna forma, un impedimento real para dedicarse en cuerpo y alma a su actividad de escritora.

A pesar de todo ello, lo que la escritora rechazaba profundamente, según demuestran sus cartas, era la corrupción o el uso deshonesto del vínculo matrimonial que, a su juicio, había llevado a cabo su amiga Bryher. Para Moore el acto de casarse era muy respetable si la pareja creía y honraba la unión en todos sus términos. En este sentido, Moore siguió discutiendo por carta estos temas, mostrando siempre sus reservas ante la vigencia social de este vínculo y creemos que, por encima de todo, sobre las ventajas reales que este status tenía para la mujer. Moore también le escribió a Bryher trasmitiéndole sus ideas y preocupaciones ante la poca validez del matrimonio para solucionar la convivencia de los individuos de su generación:

Your poor Libyan probably shares my Baucis-Philemon notion of marriage yet I can't but smile at her view of your corruptness. I don't like divorce and marriage is difficult but marriage is

our attempt to solve a problem and I can't think of anything better. I think if people have a feeling for being married, they ought to be married and if they have made a mistake, or if one of them is not on a marriage level, there may have to be a separation. An intentional matrimonial grand right and left has no point whatever so far as I can see; in Turkey, monogamy is gaining as it is everywhere else and there is confusion of thought I think in advocating anything different in a place where there is any kind of civil contract. If we do away with the marriage contract, the case is different but nobody seems to wish to do that since if we do, we get back to cave life. The canker in the whole situation I think, is that people who have no respect for marriage, insist on the respectability of a marriage contract. When one is at one's wits end for a solution, I do believe that there is nothing to do but at the elements involved work out slowly.

Your affectionate albino-dactyl.⁷⁰

La influencia que tuvo el matrimonio por conveniencia de Bryher en la elaboración del poema "Marriage" no la podemos determinar exactamente, pero creemos que el debate que Moore se planteó a raíz de este hecho se ve reflejado, por lo menos, en algunas de las referencias que Moore incluyó en su poema-*"collage"*. En cuanto a la concepción general de esta fabulosa obra, Moore comentó en una ocasión que su idea sobre el poema tenía que ver en esencia con una recopilación de frases que le parecieron interesantes sobre el particular:

The thing (I would hardly call it a poem) is no philosophic precipitate; nor does it veil anything personal in the way of triumphs, entrapments, or dangerous colloquies. It is a little anthology of statements that took my fancy—phrasings that I liked.⁷¹

Asimismo, Moore incluyó una sucinta apostilla al inicio de las

notas finales de "Marriage" en la que vuelve a aclarar que el poema es una recopilación de "Statements that took my fancy which I tried to arrange plausibly"⁷¹. Realmente resulta un poco inquietante que Moore aseverara en varias ocasiones que este poema es una antología de frases que le parecieron sugerentes en relación al tema del matrimonio. Es evidente que Moore vuelve a adoptar una actitud de silencio significativo en uno de sus poemas donde la técnica de la conversación entre la multitud de citas resulta más sorprendente en su efecto despersonalizador. Así pues, Moore permanece ajena a todo lo que en "Marriage" se dice, ya que la voz poética del texto se diluye y desaparece por completo entre la estructura dramática de los distintas voces que van a argumentar sus opiniones sobre el matrimonio. Sin embargo, la forma en que está dispuesta la —en palabras de Moore— "anthology of statements" crea un efecto de controversia irresolutoria que pone de manifiesto el acercamiento irónico y casi cómico de la autora al controvertido tema del matrimonio. Las frases se suceden sin ningún tipo de conectores sintácticos dejando al lector a merced de su propia intuición para ligar las citas entre sí. Quizás la clave de la obra se halla en el proceso de aprendizaje del lector que debe descubrir la sucesión lógica de una estructura tan fragmentaria como la de "Marriage".

Otro planteamiento que también resulta plausible es que Moore en su elocuente frase "I was not matrimonially ambitious"⁷² ya establezca su pretendida participación aseptica en la

discusión del matrimonio. Lo que sí podemos afirmar es que la poeta actúa como moderadora de la discusión y va llevando a las distintas voces por los cauces dialécticos que ella desea. En otras palabras, pensamos que Moore se erige en directora del coro de fragmentos que se van a ir presentando, de manera distinta, a lo largo de las cuatro partes que, a nuestro entender, articulan el poema.

La primera parte de "Marriage" está protagonizada, en gran medida, por la pareja-matrimonio mitica más significativa de la cultura cristiana: Adán y Eva. La elección de Moore de poner nombres a los personajes que representan la voz masculina y la femenina implica la necesidad de redefinir las relaciones entre ambos sexos en el plano de la igualdad, ya que todos sabemos las connotaciones de este antiguo relato bíblico que se basa en la culpa y su expiación, en la dominación y la sumisión como único patrón posible para las relaciones entre hombre y mujer. Este trasnochado mito es en el que se sustentan los orígenes del matrimonio y para Moore no es más que, en palabras de la cita de Francis Bacon, una débil institución que hay que evitar:

MARRIAGE

This institution,
perhaps one should say enterprise
out of respect for which
one says one need not change one's mind
about a thing one has believed in,
requiring public promises
of one's intention

to fulfil a private obligation:
 I wonder what Adam and Eve
 think of it by this time,
 this fire-gilt steel
 alive with goldenness;
 how bright it shows—
 "of circular traditions and impostures,
 committing many spoils,"
 requiring all one's criminal ingenuity
 to avoid!⁷⁴

La hábil sustitución inicial de "*institution*" por "*enterprise*" introduce el cauce por donde Moore va ir dejando caer sus "*flies in amber*" que nos demostrarán, precisamente, el sentido de empresa que adquiere el matrimonio donde, de acuerdo con la Biblia, la mujer debe someterse al hombre. Además, también se pone de manifiesto la oposición "public-private" que expresa lúcidamente la doble dimensión irreconciliable del matrimonio. Es decir, Moore plantea desde un principio la debilidad de esta institución que requiere de la demostración pública de un vínculo esencialmente privado entre dos personas. La dicotomía "public-private" será, de hecho, una de las dimensiones dialécticas que va a explorar la poeta alternativamente en el transcurso de las distintas secciones de "**Marriage**".

El poema continua con el planteamiento de la contradicción y la duda haciendo mención a la ciencia de la psicología que, al menos en teoría, explica la conducta y las relaciones humanas, pero en este caso también nos deja en la duda sobre la institución-empresa: "Psychology which explains everything /

explains nothing, / and we are still in doubt". Este profundo escepticismo se expresa con el pronombre "we" que nos abarca a todos como lectores y creadores de significado del poema. Incluso creemos que el asertivo "we are still in doubt" es, en cierto modo, una frase profética de la sensación que invade al lector en el momento de finalizar la lectura de "Marriage".

Inmediatamente después, el discurso poético se interna en el retrato de los personajes bíblicos centrales de esta primera parte: Adán y Eva. El tratamiento que hace Moore de Eva es muy interesante dada la imagen positiva y un tanto moderna que ofrece de este personaje. En este sentido, observaremos que en los retratos de Adán y Eva siempre se combinan visiones modernas con las bíblicas lo que desvela aún mucho más el sentido anacrónico de una institución fundada hace milenios. Así pues, la Eva que surge del poema es una mujer independiente, inteligente que habla lenguas y escribe con soltura, en otras palabras, mantiene una relación fluida y plural con el lenguaje, a diferencia de la Eva del Génesis, que no participa de la nominalización del mundo que Adán lleva a cabo por indicación divina:

Eve: beautiful woman—
 I have seen her
 when she was so handsome
 she gave me a start,
 able to write simultaneously
 in three languages—
 English, German and French—
 and talk in the meantime;

A pesar de ese don de lenguas, Eva está "constrained in speaking of the serpent— / shed snakeskin in the history of politeness", es decir, tiene que recordar ineludiblemente la historia de sus orígenes míticos. Sin embargo, en el retrato de Adán también surge la capacidad verbal: "Alive with words, / vibrating like a cymbal / touched before it has been struck", pero el personaje tiene una dificultad que le obliga a hablar indefinidamente reproduciendo los esquemas convencionales de la cultura occidental:

he goes on speaking
 in a formal customary strain,
 of "past states, the present state,
 seals, promises,
 the evil one suffered,
 the good one enjoys,
 hell, heaven..."
 everything convenient
 to promote one's joy."

Los dos últimos versos resumen el fin que subyace a la repetición de las dicotomías de las categorías convencionales que describen el lenguaje de Adán: el experimentar la perpetuación del varón como ídolo del matrimonio, "'He experiences a solemn joy / in seeing that he has become as idol'". En este caso la palabra "one" alude a Adán en un discurso en forma de monólogo en el que termina autoconvenciéndose de su posición de superioridad dentro del matrimonio. La imagen de Adán también se describe en términos de singular belleza, pero es una hermosura

predadora y siniestra: "'someting feline, / someting colubrine'
— how true!".

Tanto Adán como Eva aparecen descritos en "Marriage" rodeados por una separación infranqueable en un Edén paradisiaco —"that strange paradise"— donde no se pueden encontrar. Este desencuentro, descrito por dos de las metáforas más oximorónicas de la primera parte, habla de una visión dual del deseo irreconciliable. Por un lado, está la Eva marcada por la tranquilidad de las aguas en calma:

the heart rising
in its estate of peace
as a boat rises
with the rising of water";

La metáfora del agua es una imagen familiar en la obra de Moore y en este estudio hemos tenido la ocasión de acercarnos a otro poema, "Sojourn in the Whale", donde precisamente el agua en movimiento era el símbolo de rebeldía y disensión.⁷⁵ En el caso de la metáfora líquida que identifica a Eva, creemos que podría haber una alusividad a las aguas bíblicas del diluvio o de los embravecidos mares que fueron apartados por Moisés cuando dirigía al pueblo hebreo en su búsqueda de la tierra prometida. Igualmente, las aguas son símbolo de fecundidad y de fuerza creativa según la estudiosa Liz Yorke.⁷⁶ En nuestra opinión, la metáfora del agua separa a Eva de Adán convirtiéndola en un ser

indomable, independiente y creativo.

Por otro lado, el poema presenta a un prototípico Adán consumido por la pasión sexual, a través de la metáfora del fuego:

"It clothes me with a shirt of fire."
 "He dares not to clap his hands
 to make it go on
 lest it should fly off;

El delirio sexual que envuelve a Adán se va a desvanecer y sus deseos de calmar su pasión se esfumarán ante la presencia del matrimonio: "he stumbles over marriage". Por primera vez en el poema ha aparecido la palabra "marriage" y con su anuncio va a concluir la presentación de los personajes bíblicos de Adán y Eva.

El antagonismo visual introducido por las metáforas del agua y el fuego anuncia la controversia verbal que se va a desarrollar a lo largo de la obra entre los nuevos protagonistas de la discusión —la mujer y el hombre— que esta vez están representados por los lacónicos pronombres "he" y "she". En cierto modo, estas visiones opuestas resumen la primera parte del poema e inauguran la difícil y críptica segunda parte en la que nos vamos a encontrar con el núcleo central del debate de "Marriage".

En efecto, la segunda parte de "Marriage" se inicia con una

sucinta afirmación que ratifica la inutilidad del matrimonio a través de la presentación del dios Himen que encarnaba las nupcias en la cosmogonía griega. Además de la mención a esta deidad griega, otros personajes de la mitología clásica —Diana, Hércules, las Hespérides— rememoran un pasado cultural pagano en el que también residen los antecedentes occidentales del matrimonio. Igualmente, en esta sección del texto se desarrolla una meditación sobre el aspecto más externo o público del matrimonio que es la parafernalia ritual y la pompa del ceremonial que lo acompañan inevitablemente:

Unhelpful Hymen!
 a kind of overgrown cupid
 reduced to insignificance
 by the mechanical advertising
 parading as involuntary comment,
 by that experiment of Adam's
 with ways out but no way in—
 the ritual of marriage,
 augmenting all its lavishness;

A medida que la segunda parte va presentando las ideas más conflictivas con respecto al matrimonio, descubrimos que Moore se va introduciendo en los confines de la relativización enfrentando las posturas que, por medio de las citas, siempre terminan presentando la incapacidad de convivir en el ámbito del matrimonio que muestran los occidentales:

"Married people often look that way"—

"seldom and cold, up and down,
mixed and malarial
with a good day and a bad."
We Occidentals are so unemotional,

Como ejemplo paradigmático de la complejidad de las relaciones en el matrimonio y de lo sinuosas que pueden llegar a ser, Moore vuelve a mencionar un episodio bíblico, pero no por ello menos real —"the Ahasuerus tête-à-tête banquet". Este relato de las Sagradas Escrituras nos habla de cómo la reina Esther tuvo que sobornar, con un opíparo banquete, a su esposo el rey Assuero para conseguir de éste justicia, a pesar de que el rey le había prometido a Esther hasta la mitad de su reino.¹⁷ Otro momento arquetípico de estos versos es el que describe como "in that quixotic atmosphere of frankness", donde las relaciones de pareja se rigen por el decoro de las convenciones sociales que, sin embargo, no ocultan en ninguna medida lo que subyace a esa aparente bondad idealista: "in which experience attests / that men have power / and sometimes one is made to feel it".

En el transcurso de la segunda parte, Moore ha señalado las distintas visiones del matrimonio en su dimensión pública. En cambio, en la tercera parte de "Marriage" se hace hincapié en las dificultades que tiene la mujer en el matrimonio dentro del ámbito privado debido a los esquemas tradicionales de poder que se han adjudicado al hombre desde tiempos inmemoriales, como ponen de manifiesto los versos finales que hemos citado anteriormente.

La tercera parte del poema se inicia con la argumentación antagonística de la voz femenina y de la masculina que se identifican por un "he" y un "she" que le confieren un carácter mucho más dramático y teatral al discurso poético, a diferencia de las secciones anteriores. El intercambio de reproches, que dicho sea de paso se asemeja a una disputa doméstica, se inicia con la intervención masculina que se destaca por su particular dureza y crueldad. Esta actitud se puede apreciar mejor en su conjunto y para ello hemos unido las intervenciones de la voz masculina:

He says, "What monarch would not blush
to have a wife
with a hair like a shaving-brush?"

.....
He says, "These mummies
must be handled carefully—
.....
and you will find
that 'a wife is a coffin,'

.....
He says, "You know so many fools
who are not artists."⁷⁸
The fact forgot
that "some have merely rights
while some have obligations."

Las imágenes con las que la voz identifica a la mujer son visiones de muerte mientras que, por un lado, la voz femenina emplea unos juicios más analíticos y menos arquetípicos que presentan al hombre en términos de su poder social y, por otro lado, en términos de su debilidad interna al comparar al hombre

con una mariposa. Esta inusual metáfora pone de relieve la fragilidad interna que subyace a la apariencia de poder que otorgan los honores sociales reservados a los hombres:

She says, "Men are monopolists
of 'stars, garters, buttons
and other shining baubles'—
unfit to be guardians
of another person's happiness."
.....
She says, "this butterfly,
this waterfly, this nomad
that has 'proposed
to settle on my hand for life'—

A pesar de que al finalizar la controversia narcisista de esta pareja emerge un retrato más positivo del "*She*", el poema no hace concesiones y la tercera parte concluye con una desalentadora pregunta retórica sobre la imposibilidad de que el matrimonio fusione, en términos reales, a sus individuos:

What can one do for them—
these savages
condemned to disaffect
all those who are not visionaries
alert to undertake the silly task
of making people noble?

En la cuarta y última parte del poema, Moore sigue manteniendo la dialéctica discursiva de enfrentar posturas opuestas sobre el matrimonio siempre profundizando en sus contradicciones, pero con la profunda convicción de que su

análisis es complicado, "'Everything to do with love is mystery; / it is more than a day's work / to investigate this science.'" A través de la controversia dramática que ha mantenido la pareja de clara resonancia miltoniana⁷⁹ hemos percibido que se trataba de un diálogo de sordos sin posibilidades de entendimiento. No obstante, hemos de decir que en los siguientes versos, de compleja e intrincada sintaxis, Moore matiza su posición argumentando de manera críptica que aquéllos que logran ser felices y llevan a buen puerto el vínculo matrimonial han conseguido superar una de las empresas humanas más difíciles, pero a la vez sencillas:

One sees that it is rare—
 that striking grasp of opposites
 opposed each to the other, not to unity,
 which in cycloid inclusiveness
 has dwarfed the demonstration
 of Columbus with the egg—
 a triumph of simplicity—
 that charitive Euroclydon
 of frightening disinterestedness
 which the world hates,

La inclusión de la famosa anécdota del "huevo de Colón" pone de manifiesto, "a triumph of simplicity" y, según los versos de Moore, la demostración del navegante genovés se empequeñece al compararla con la dificultad que representa encontrar soluciones fáciles para llevar una vida conyugal armónica. Colón intentó demostrar a sus opositores que navegar por el oeste hacia las

indias o poner un huevo boca arriba podía ser muy fácil, pero lo que era realmente difícil es que esas ideas se le pasaran por la cabeza a alguien. Así pues, Colón puso rumbo a su imaginación y descubrió América para los europeos. Con este símil tan aparentemente ajeno a la discusión, Moore pone de manifiesto la dificultad intrínseca que supone el tener éxito en el matrimonio. Igualmente, la poeta nos muestra su sutil visión del problema al mencionar, en el mismo contexto, un episodio bíblico, "the charitive Euroclydon", que ejemplifica el carácter antagónico del vínculo matrimonial. Cuenta el libro de Los Hechos que el viento Euroclidón provocó el naufragio de la nave de Pablo cerca de la isla de Malta. Ello permitió la huida del apóstol junto a sus seguidores cristianos de manos de sus captores romanos, ya que pudieron ponerse a salvo nadando hacia la libertad aferrados a los restos del naufragio.⁸⁰ La tempestad de Euroclidón, pese a ser potencialmente una fuerza destructiva, tuvo efectos "caritativos", es decir, preservó la integridad espiritual de la comunidad cristiana. La comparación del matrimonio con el viento Euroclidón pone de manifiesto, irónicamente, el poder que puede tener el matrimonio como un ámbito donde se pueden derribar las barreras inmóviles de la institucionalización que lo caracteriza. En este sentido, Moore retoma tácitamente el primer verso del poema, "This institution", para darle un nuevo sentido en la discusión que plantea con la presentación de las metáforas del "huevo de Colón" y de Euroclidón. A la luz de este giro en el

discurrir del poema, Moore no descarta que el matrimonio pueda ser un vínculo que cambie su significado convencional por medio del debate individual e imaginativo de sus miembros que den otro sentido a las asunciones anquilosadas que lo hacen potencialmente destructivo para las parejas.

En esta caleidoscópica visión que nos ofrece Moore de la institución del matrimonio destaca el eclecticismo con que la escritora selecciona los fragmentos que incorpora al discurso. Las fuentes son tan diversas que incluyen, como ya hemos podido comprobar, la Biblia, la mitología griega, *The Scientific American*, *The Tempest*, *Hamlet*, Pound, Trollope, William Godwin y muchas otras que pertenecen a locuciones orales o a comentarios de carácter popular. La disposición de las citas y en numerosas ocasiones, la paráfrasis de las mismas establecen la complejidad y la opacidad⁸¹ del mundo referencial de Moore y, por derivación, lo arduo que resulta representar una visión unívoca sobre el matrimonio. Según Jeanne Heuving, la circularidad y la opacidad de las referencias se deben a que Moore no posee ni una relación singular ni centrada con la tradición literaria, como tampoco con los órdenes representativos más importantes.⁸² De ahí, precisamente, emerge la imposibilidad de establecer un vínculo especular entre la escritora y el lenguaje puesto que la circularidad y la opacidad provocan silencios y vacíos que se resisten a una interpretación mimética.

Uno de los ejemplos más interesantes de paráfrasis de una

cita original corresponde a un discurso que pronunció Miss M. Carey Thomas a quien Moore admiró profundamente, no sólo por ser la rectora emérita de Bryn Mawr, sino por su entrega a la causa sufragista y a la lucha por la educación superior de las mujeres en Norteamérica. Creemos que la inclusión de una parte tan significativa del discurso de esta gran mujer supone un claro homenaje al compromiso social que adquirió esta gran luchadora. En estas frases, que Moore cita en la tercera parte del texto con la voz femenina, podemos leer la ironía que se centra en la descripción visual de los símbolos del poder y de un mundo hecho a imagen y semejanza de los valores masculinos. Para Carey Thomas estas chucherías o abalorios brillantes no tienen valor en tanto en cuanto están basadas en un mundo proverbialmente patriarcal que ignora la existencia de otros seres humanos:

She says, "Men are monopolists
of 'stars, garters, buttons
and other shining baubles'—
unfit to be guardians
of another person's happiness."

Las palabras de una mujer contemporánea destacan entre otras frases, como las pronunciadas por Richard Baxter en el siglo XVII o las de la revista *Scientific American*, todas ellas ponen de manifiesto la controvertida polémica que se cierne entre los versos de "Marriage". Es evidente que el acercamiento que nos ofrece Moore se distingue por su empeño en mostrarnos la

complejidad que representa el acometer una descripción o definición de una institución como la del matrimonio, que se muestra esencialmente ambigua y evasiva. Además, la escritora basa su aproximación en el planteamiento constante de preguntas sobre la construcción discursiva e ideológica del matrimonio en el pasado.

El marco ideológico fundamental donde se vierten todas las frases recopiladas es el de la discusión que, según Moore, es de donde emerge finalmente la verdad:

"no truth can be fully known
until it has been tried
by the tooth of disputation."

La discusión que proclaman estos versos de la segunda parte de "Marriage" se articula por medio de las controversias que mantienen Eva y Adán y por las yuxtaposiciones que entrelaza la voz poética en los distintos fragmentos. Creemos que la esencia discursiva de "Marriage" radica en la capacidad del poema de poner en entredicho las perspectivas divergentes que se van alternando. Ello, por supuesto, no nos lleva a conocer una verdad puesto que ésta es, precisamente, múltiple y casi una entelequia inalcanzable. Así pues, en el debate se halla la belleza y la riqueza de la vida que es lo que críticas como Lynn Keller y Cristanne Miller destacan en "Marriage":

While "Marriage" is anomalous in its explicit invocation and dramatization of argument, a belief in the value of "disputation" tacitly shapes much of Moore's poetic oeuvre. Thus, in the course of this important poem, Moore clarifies for the reader that her internal disputation is not simply evidence or ambivalence or vacillation; it is the model she proposes for the exploration of any truth.⁸³

El poema se cierra con la visión pública y monolítica que Moore ha estado evitando a lo largo del transcurso del poema aunque, a la postre, es la que la sociedad en su conjunto asume abúlicamente:

"I have encountered it
among those unpretentious
protégés of wisdom,
where seeming to parade
as the debater and the Roman,
the statesmanship
of an archaic Daniel Webster
persists to their simplicity of temper
as the essence of the matter:

'Liberty and union
now and forever';

the Book on the writing-table;
the hand in the breast-pocket."

El lema que reza la base de la estatua de Daniel Webster en el Central Park de Nueva York, "'Liberty and union / now and forever'", es presentado en el poema con la profunda ironía que reside en su esencia oximorónica y simplista del mundo público cuando Moore lo relaciona con el matrimonio como ente privado. La inscripción en la escultura es una sinécdoque análoga a las

muchas que también se ponen de manifiesto en el matrimonio. Sólo son lemas inscritos en una institución pétrea e inamovible que adquiere vida cuando se contrastan las múltiples visiones que de ella tienen los seres humanos. Las dos últimas imágenes del poema en forma de paralelo sintáctico: "the book on the writing-table / the hand in the breast-pocket" nos refieren a una ceremonia de boda y a la presencia del estado y de las leyes que, en cierto modo, contribuyen a señalar la intervención institucional de una supuesta convivencia basada en la imposibilidad de la unión y la libertad al mismo tiempo.

La presencia de la dicotomía "private-public" que conforma la esencia misma del matrimonio y que Moore expuso hábilmente en la primera parte de "Marriage", ha estructurado el discurso poético a través de la presentación de los distintos debates desde la visión de cada uno de los ámbitos mencionados. La alternancia de estas visiones conforma las cuatro partes y le da al poema una circularidad temática. Igualmente, el poema tiene como leit-motif estructural y temático el círculo, en el sentido en que las imágenes aluden siempre a figuras redondas, quizás infiriendo el carácter repetitivo e invariable "of the circular traditions" a las que Moore alude en tantas ocasiones. Por otro lado, es interesante señalar que una de las imágenes circulares más emblemáticas que representan al matrimonio en su aspecto público son las alianzas, "this fire-gilt steel / alive with goldenness" y Moore, por supuesto, no olvida incluirlas para

incidir aun más en el aspecto visual y externo de la institución matrimonial. A lo largo del poema encontramos muchas otras imágenes que reafirman el patrón de la circularidad en "Marriage", como por ejemplo: "the incandescent fruit", "the heart", "oyster", "cymbal", "that paddock full of leopards and giraffes", "the apple", "lotus flowers", "stars, garters, buttons", "cycloid inclusiveness" y "Columbus with the egg".

La estructura formal de "Marriage" socava la institucionalización del matrimonio convirtiéndolo en una entelequia fragmentaria que es la antítesis de lo que los últimos versos del poema proclaman. La resistencia que presenta el poema a una interpretación unívoca se manifiesta en el continuo desenmascaramiento de clichés, mentiras y contradicciones que subyacen en la que Harold Bloom denomina la más sagrada y trágica institución humana³⁴. A nuestro juicio, el recurso técnico que contribuye en gran medida a la resistencia interpretativa es la contumaz presencia de las citas. "Marriage" nos sorprende por su hábil crítica de una de las instituciones patriarcales más anquilosadas de la sociedad desde el irónico y meditativo silencio autorial de Marianne Moore. Ese silencio se mezcla con las voces que invaden el poema creando una conciencia híbrida que nos recuerda a los cambios imperceptibles de perspectiva que se producen entre los personajes y la voz autorial en las novelas de Virginia Woolf.

En palabras de la amiga y discípula de Moore, Elizabeth

Bishop, "Marriage is a poem that says everything Virginia Woolf has said"⁸⁵, es decir, el feminismo que postulan Moore y Woolf se refleja en su independencia crítica y en el continuo reto a la complacencia, pero a la vez consideramos que "Marriage" es un texto que plantea interrogantes y desvela tremendas contradicciones sin plantear respuestas. Moore culmina la trayectoria que empezó a construir desde joven ofreciendo preguntas y enigmas que no se resuelven en los textos, puesto que esa misión está encomendada a los lectores. Sin embargo, si estamos convencidos de que Moore en su quehacer poético en general y en "Marriage" en particular, esgrime una actitud feminista crítica guardando siempre su peculiar idiosincrasia de mujer aliada a las causas humanas en general. Es decir, en "Marriage" hemos visto reflejadas las paradojas de la institución del matrimonio donde precisamente la mujer resulta la parte más perjudicada ya que su papel le coarta la libertad, la creatividad y la individualidad —"that men have power / and sometimes one is made to feel it". Ahora bien, el poema también presenta la visión de un hombre que se ve sometido a una alienación similar al tener que asumir el papel patriarcal que le guarda la tradición secular, en palabras de Pound: "a wife is a coffin". Moore, al igual que su mentora, M. Carey Thomas, sometía a ambos sexos a un escrutinio escrupuloso basado en los mismos criterios y exigía una política que brindara a las mujeres las mismas oportunidades sociales de las que los hombres gozaban.⁸⁶ Si

"Marriage" plantea una tesis concreta —algo que cuestionamos seriamente— entendemos que es la imperiosa necesidad de someter a una profunda reflexión todas las ideas preconcebidas que tenemos sobre el matrimonio y al mismo tiempo el deber de modificar hábitos de conducta que se han amparado durante siglos bajo el cómodo ámbito de esta "institución-empresa".

El formidable "*tour de force*" que Moore acometió en "Marriage" fue seguido por la publicación de "An Octopus" (1924)⁸⁷, poema igualmente sorprendente en tanto en cuanto sigue la misma trayectoria exploradora de las posibilidades expresivas de la cita. Asimismo, el año 1924 se convirtió en un período de bonanza para Moore ya que también salió a la luz su segundo libro: *Observations*⁸⁸, editado por Dial Press, que le valió un premio de dos mil dólares concedido por la misma editorial en reconocimiento al extraordinario valor literario de su obra. *Observations* representó para Moore un avance sustancial en su carrera de escritora, puesto que el corpus poético incluido en este su segundo libro era cualitativa y cuantitativamente más importante, ya que contenía cincuenta y tres poemas —treinta y dos más que su primer libro, *Poems*, de 1921. Además *Observations* incluía los poemas más significativos de la escritora en este período: "Marriage", "An Octopus", "Critics and Connoisseurs", "New York", "A Grave", "Silence" y "An Egyptian Pulled Glass Bottle in the Shape of a Fish". A los treinta y seis años de edad, Moore ya veía un incipiente reconocimiento público a su

obra, lo que no le hizo renunciar al nivel artístico ni al carácter vanguardista de su producción poética. Creemos que muy al contrario Moore siguió explorando los márgenes del discurso y las posibilidades expresivas de técnicas como la del "*collage*", llegando a abandonar la organización estrófica y el verso silábico de sus poemas durante este período. Es muy probable que este significativo abandono se debiera a la profusa inclusión de citas y al efecto que éstas provocaron en la organización estrófica y en la rima debido a las características formales del poema-"*collage*" que no ofrecía la posibilidad de establecer patrones simétricos, dada su intrínseca aleatoriedad estructural.

La pasión y el gozo que Moore sentía por la continua conculcación de las normas tradicionales de la composición poética se ponen de manifiesto precisamente en la evolución progresiva que se percibe en este sentido. El poema "*An Octopus*" (1924) es un ejemplo del estudio que Moore hacía del texto literario como proceso más que como objeto que tenía su inicio en la previa e incesante lectura ecléctica y en la posterior elaboración de las notas. En "*An Octopus*" la fuente más citada del poema es el panfleto editado por el Ministerio del Interior Norteamericano titulado *Rules and Regulations, Mount Rainier National Park* de 1922, en el que se describe el monte Rainier, su vida salvaje, las reglas y los servicios que ofrecía este parque nacional.⁸⁹ Una copia de este manual se encuentra entre los papeles de Moore en la Fundación y Biblioteca Rosenbach,

donde se pueden observar las diversas anotaciones que ella hizo durante el viaje iniciático de fecunda inspiración poética que realizó al monte Rainier en 1922.⁹⁰ Este espectacular glaciar de origen volcánico es el pico más alto del estado de Washington y de sus estribaciones salen, a su vez, otros veintiocho glaciares más pequeños. El naturalista Robert Sterling Yard describió esta maravilla de la naturaleza en un artículo titulado "Mount Rainier, Icy Octopus" que nos sorprende por la similitud que guarda con la transformación metafórica del glaciar Rainier en "An Octopus":

Imagining ourselves looking down from an airplane, we can think of it as an enormous frozen octopus sprawling upon the grass, for its curving arms of ice, reaching out in all directions, penetrate.⁹¹

Otros fragmentos de "An Octopus" provienen del mundo científico, como la lista de inventos de Sir William Bell o *The Rockies of Canada*. En cuanto a recursos orales, destaca la curiosa cita de una conversación que Moore escuchó en el circo y, por último, encontramos un sinfín de revistas, periódicos y panfletos diversos. Con estos recursos bibliográficos que ocupan casi dos tercios de "An Octopus"⁹², Moore recrea su peculiar y anti-romántico acercamiento a la ubérrima naturaleza de un parque nacional Norteamericano desde la fascinación por descubrir las posibilidades poéticas que se escondían en las fuentes no

literarias creando "...the original American menagerie of styles"⁹³. El discurso poético de "An Octopus", como el de "Marriage", se abre a otras voces y a otros ecos de mundos no literarios que socavan insistentemente el discurso icónico modernista. En este sentido, hemos de señalar que resulta sorprendente el complejo proceso técnico que requiere la composición de un poema como "An Octopus" donde se van entrelazando las citas con el proceso descriptivo llegando a la fusión total de las distintas voces en una especie de lenguaje comunitario.

Así pues, este extraordinario poema que se resiste, contumaz, a ser interpretado, nos plantea una dualidad desde el primer verso, la visión del mundo tal y cómo es e, inmediatamente, la visión de su transformación poética. Esta antitética visión se formula por medio de la metáfora de un pulpo de hielo que se va difuminando conforme el narrador o guía turístico en esta ocasión, nos va desvelando la esplendorosa y arcádica visión de un inmenso glaciar que se prolonga en sus estribaciones, como si se tratase de los brazos de un majestuoso pulpo:

AN OCTOPUS

of ice. Deceptively reserved and flat,
 it lies "in grandeur and in mass"
 beneath a sea of shifting snow-dunes;
 dots of cyclamen-red and maroon on its clearly defined
 pseudo-podia

made of glass that will bend—a much needed invention—
 comprising twenty-eight ice-fields from fifty to five hundred
 feet thick,
 of unimagined delicacy.⁹⁴

La imagen del "octopus / of ice" en la lejanía va adquiriendo forma de montaña conforme recibimos una perspectiva más cercana. Incluso podemos acercarnos al glaciar a través de la forma visual de la estrofa cuyos versos se asemejan a los brazos de un pulpo.

La prodigiosa elaboración visual del texto no excluye, sin embargo, la dimensión auditiva que en el caso de "An Octopus" se articula con el verso libre. En este sentido, la sonoridad de los primeros versos resulta muy llamativa por la notoria repetición de la vocal "a" en "flat", "mass", "grandeur", "glass" que le imprime musicalidad al poema. Este recurso denominado rima interna o "light rhyme", como lo denominaba T.S. Eliot, está presente en los poemas en los que Moore no utiliza su característico verso silábico. Asimismo, Moore recurre muy a menudo a la aliteración para conseguir un efecto sonoro muy marcado, como en el caso de la "p" en "picking", "periwinkles", "prey" y "python", o la "s" en "spider", "fashion", "arms", "misleading", "lace" y "ghostly". Así pues, es importante señalar que "An Octopus" manifiesta desde los primeros versos una musicalidad que se consigue con la cuidadosa selección de las palabras que se van engarzando en diversas combinaciones

vocálicas y consonánticas que producen finalmente patrones sonoros, como los que hemos mencionado previamente.

El poema se convierte, a medida que va avanzando la visión majestuosa de la montaña a través de sus intrincados versos, en un encuentro pormenorizado y objetivizado entre la poeta y la naturaleza, donde los seres vegetales que pueblan los glaciares se convierten en los reyes de la nación norteamericana. En este sentido, hay que señalar que el meticuloso proceso descriptivo va siguiendo un orden visual y nos va ofreciendo distintas perspectivas del glaciar. En los versos siguientes, Moore se acerca, paulatinamente, a los pinos que pueblan las laderas de la montaña:

The fir-trees, in "the magnitude of their root systems,"
rise aloof from these maneuvers "creepy to behold,"
austere specimens of our American royal families,
"each like the shadow of the one beside it."
The rock seems frail compared with their dark energy of life,"

La inmensa riqueza de flora y fauna que atesora el parque nacional Rainier está reflejada en el poema en forma de listas o catálogos de animales y plantas que están descritos por orden de hábitat, es decir, desde las verdes faldas de la montaña hasta las cumbres rocosas donde sólo habitan aquéllos seres resistentes a las inclemencias de las alturas. La impresión que nos produce la enumeración de tantos seres vivos es semejante al comentario que en una ocasión hizo el músico norteamericano Charles Ives

sobre el hecho de que la música de su país era tan rica en melodías que él sólo tenía que recogerlas. Así pues, la visión de tanta abundancia tuvo que ser para Moore una fuente de inspiración para verter en los catálogos esa exuberancia natural. La técnica del catálogo, una vez más, otorga una dimensión visual al poema que incluso contribuye a acrecentar el efecto de diversidad y abundancia. Pero hay también, en este sentido, un proceso de desjerarquización ligado al catálogo que se lleva a cabo al nombrar en largas listas a los seres que Moore observó en el glaciar. Con ello queremos inferir que con la técnica del catálogo, Moore evita, en cierto modo, el tener que establecer categorías en el proceso descriptivo, como en el caso de los animales del glaciar:

What spot could have merits of equal importance
for bears, elk, deer, wolves, goats, and ducks?
Pre-empted by their ancestors,
this is the property of the exacting porcupine,
and of the rat "slipping along to its burrow in the swamp
or pausing on high ground to smell the heather;
of thoughtful beavers

La versión de "An Octopus" que aparece en la edición de los *Complete Poems* (1984) no es el texto íntegro del poema que Moore publicó en la revista *The Dial* de 1924. En la edición que la autora revisó para sus *Collected Poems* de 1951 decidió suprimir la sección central del poema, que incluía treinta y dos versos. Las razones de esta omisión no las conocemos, pero creemos que

la parte suprimida del poema arroja luz a nuestra interpretación del texto, como intentaremos demostrar más adelante.

En el proceso de explicación de la flora y la fauna por medio del catálogo —que ya hemos señalado con anterioridad— observamos que al alcanzar la cima del monte la descripción sufre una súbita interrupción. Ello es debido, a nuestro juicio, a que la omisión de esa parte del texto suspende el discurrir del poema y elimina la presentación y el encuentro con un ser de origen mítico con el que de inmediato se identifica la voz poética⁹⁵. Así pues, entendemos que la inclusión del texto omitido recupera unos aspectos del poema que sirven de eslabón entre el discurso anterior y posterior del mismo. A continuación reproducimos los treinta y dos versos suprimidos por Moore:

Larkspur, blue pincushions, blue peas, and lupin;
 white flowers with white, and red with red;
 the blue ones "growing close together
 so that patches of them look like blue water in the distance;"
 this arrangement of colors
 as in the Persian designs of hard stones with enamel,
 forms a pleasing equation—
 a diamond outside and inside, a white dot;
 on the outside a ruby; inside, a red dot;
 black spots balanced with black
 in the woodlands where fires have run over the ground—
 separated by aspens, cats' paws, and woolly sunflowers,
 fireweed, asters, and Goliath thistles
 "flowering at all altitudes as multiplicitous as barley,"
 like pink sapphires in the pavement of the glistening plateau.
 Inimical to "bristling, puny, swearing men
 equipped with saws and axes,"
 this treacherous glass mountain
 admires gentians, lady slippers, harebells, mountain dryads,
 and "Calypso, the goat flower—
 that greenish orchid fond of snow"—

anomalously nourished upon shelving glacial ledges
 where climbers have not gone or have gone timidly,
 "The one resting his nerves while the other advanced"
 on this volcano with the bluejay, her principal companion.
 "Hopping stiffly on sharp feet" like miniature icehacks—
 "secretive, with a look of wisdom and distinction, but a villain,
 fond of human society or the crumbs that go with it,"
 he knows no Greek, the pastime of Calypso and Ulysses—
 "that pride producing language,"
 in which "rashness is rendered innocuous, and error
 exposed
 by the collision of knowledge with knowledge."⁶⁶

Estos versos omitidos son el punto de inflexión que une la primera y la segunda parte del poema al plantear justo en medio de la descripción el conflicto entre la naturaleza virgen visualizada con una sinfonía de colores y la mano depredadora del hombre —"bristling, puny, swearing men equipped with saws and axes"— que con su afán de dominación y explotación es incapaz de convivir en armonía con el mundo que le rodea. En la cima inexpugnable de la montaña se encuentra "'Calypso, the goat flower— / that greenish orchid fond of snow'—", una rara orquídea terrestre, única especie de su género que sólo da una flor y una hoja. Esta extraña y escondida Calipso es, a la vez, en la mitología griega la ninfa reina de la isla Ogigia en el mar Jónico que acogió al naufrago Ulises en su arcádica cueva. Allí lo retuvo durante siete años, ofreciéndole la inmortalidad y la eterna juventud, a cambio de su amor. A pesar de los cuidados que Calipso le brindó a Ulises para que olvidara Ítaca, éste seguía añorando su tierra hasta que por orden de Zeus la ninfa tuvo que

dejarlo partir.⁹⁷ Durante ese largo tiempo mitológico Calipso intentó convencerlo por el arte de la palabra según explican los versos de "An Octopus": "...the pastime of Calypso and Ulysses".

La recreación mitológica de la imagen pastoral de las cumbres del monte Rainier y la presencia de los "swearing men equipped with saws and axes" expresan un conflicto de existencias y valores. Por un lado, el delicado, pero a la vez fuerte, mundo verbal de la metamórfica Calipso (the goat flower) nos envuelve en un cosmos de clara alusividad femenina. Por otro lado, los agresivos y prepotentes montañeros que arrasan todo a su paso con los "guns, nets, seines, traps and explosives, hired vehicles, gambling and intoxicants" irrumpen en un "*locus amoenus*" de equilibrio y armonía natural. Es decir, estimamos que el entorno de Calipso es la metamorfosis del cosmos poético de la voz autorial, es el ámbito solitario, inaccesible y frágil de la artista y su obra que, a la vez, está firme en la roca y en la grandiosidad del glaciar. De nuevo observamos el poder simbólico que adquiere la artista a través del desarrollo de su lenguaje femenino —con ejemplos anteriores como "Roses Only", "Those Various Scalpels", "To a Steam Roller" y "Sojourn in the Whale". Es la palabra como autoridad poética la que emerge de la naturaleza frágil pero indómita para hacer frente a "such power as Adam had and we are still devoid of". Ese poder cuasi divino que también tienen los indios al llamar al monte Rainier "Tacoma" ("La montaña de Dios"), que antaño fue su morada y que Moore no

ignora, pues sólo se dirige al glaciar llamándolo "octopus of ice" o Tacoma. Quizás la recuperación del nombre pregenesíaco Tacoma sea un homenaje que Moore rinde a los que, víctimas de la rapiña y la avaricia desmedida del hombre blanco, fueron desposeídos de la tierra con la que mantenían una relación fraternal y simbiótica⁹³:

of one would "conquer the main peak" of Mount Tacoma,
this fossil flower concise without a shiver,
intact when it is cut,
damned for its sacrosanct remoteness—
like Henry James "damned by the public for decorum";
not decorum, but restraint;
it is the love of doing hard things
that rebuffed and wore them out—a public out of sympathy
with neatness.

La visión inicial de la Norteamérica edénica del monte Tacoma se ve empañada casi de inmediato por la triste realidad de los montañeros-predadores que ponen en peligro esa fuente natural de inspiración humana y artística: "'the forest affords wood for dwellings and by its beauty / stimulates the moral vigor of its citizens'". "An Octopus" celebra la naturaleza americana, pero a la vez reprueba los esfuerzos de la cultura por domesticarla. La identificación metamórfica de la voz poética con ese "*locus amoenus*" también nos habla de una resistencia a ser domesticada por la tradición masculina y su penetrante influencia. Esa asunción del inminente peligro la hace sentirse amenazada porque su forma única y personal de verbalizar el mundo

se identifica con otros valores que no se basan en la agresividad y en la destrucción, sino en el "love of doing hard things" y en el "Neatness of finish". "An Octopus" es una obra que critica, a través del lenguaje anti-romántico de la técnica del "*collage*", a una cultura basada en la violencia y la explotación que se nutre de los seres más débiles —en este caso la naturaleza y la voz poética que identifica el mundo natural con el femenino— para satisfacer sus infinitos deseos de dominarlo todo por la fuerza: "with a sound like the crack of a rifle". Pero al igual que la enigmática orquídea Calipso es capaz de sobrevivir en las condiciones climáticas más duras, la voz poética se viste de palabra comunitaria y plural para conjugar su "relentless accuracy" con el máximo "restraint".

La inabarcable tarea de describir la inmensidad de una maravilla de la naturaleza, como la montaña Tacoma, también le plantea a Moore el problema de la visión parcial del proceso de la observación a la que ningún artista puede escapar. No obstante, Moore resuelve esta imposibilidad inicial con la técnica del "*collage*" que introduce múltiples puntos de vista descriptivos a la vez que transforman el poema en un mosaico textual y visual de gran complejidad. Ello convierte la escritura y la lectura del poema en tareas complejas y laboriosas. Ahora bien, en el caso de la escritura, Moore asumió, desde los inicios de su carrera, la determinación de conseguir acercarse a una percepción ideal o genuina que se plasmara a través de la obra

de arte bien construida. Este empeño lo compartía con Henry James, según se expresa en el poema y como ya hemos señalado con anterioridad: "like Henry James 'damned by the public for decorum'; / not decorum, but restraint; / it is the love of doing hard things".

Un poema de las características de "An Octopus" plantea muchas cuestiones de índole poética y estética, entre otras, pero a nuestro juicio, uno de los aspectos más importantes es el encuentro de la artista con la naturaleza y la problematización del proceso verbal para transformar esa experiencia visual en lenguaje. El desarrollo del poema se convierte en un imparable devenir de imágenes que se superponen unas a otras y que nos impiden ser dueños del caudal verbal que se acumula y se reduplica, convirtiéndose la lectura del mismo en una experiencia igual de compleja que la visión de un glaciar como el del monte Tacoma. "An Octopus" no ofrece conclusiones, sus versos finales nos brindan la visión efímera de un gigante que se oculta tras una cortina de nieve, "in a curtain of powdered snow launched like a waterfall". Su desaparición nos deja reflexionando, irremediablemente, sobre su laberíntica y cambiante existencia —"relentless accuracy is the nature of this octopus"— que es reflejo o metáfora de la misma complejidad del poema.

Marianne Moore culmina con su poema "An Octopus" una trayectoria poética marcada por la brillantez técnica y el empeño incesante de ofrecer una poesía ante todo plural y polifónica en

un intento de que su evasiva voz femenina surja contradictoria, pero poderosa, entre todas las demás. En numerosas ocasiones la voz de la poeta-*bricoleuse* se difumina por la imposibilidad de encontrar respuestas entre la multiplicidad de incógnitas que plantea la pluralidad inmanente de los poemas, como sucede en el caso de "Marriage". Pero la presencia de voces que proceden de una infinita variedad de orígenes contribuye a que la autoridad cultural del poema se disperse y se desjerarquice. En esta actitud autorial creemos que reside precisamente la originalidad poética de Moore que contrasta con la intertextualidad eliotiana que aglutina en *The Waste Land* toda la autoridad de las fuentes canónicas de la literatura. Marianne Moore, como mujer escritora, provoca un efecto disruptor en el lenguaje especular masculino al privilegiar la multiplicidad y la apertura a otros discursos no canónicos en sus poemas-*"collage"*.

Igualmente, el uso de la cita en el poemario de Moore y su recontextualización entre otros fragmentos distorsionan la percepción del tiempo provocando ironías y paradojas que implican una distancia crítica autorial que permite cuestionar la construcción ideológica y discursiva del pasado. Esta cualidad la convierte en una escritora innovadora dentro de la vanguardia modernista y precursora de la poética postmoderna en su resistencia a configurar límites entre los distintos discursos. A nuestro juicio, la interpretación de la obra plural y abierta de Moore es una tarea ardua e incierta, pero a la vez permite la

inagotable especulación sobre el reflejo infinito de las interminables "*flies in amber*" que nos liberan permanentemente de la terrible pesadumbre de la unidimensionalidad hermenéutica.

3.2. "IMAGINARY GARDENS WITH REAL TOADS IN THEM": LA ANTIESPECULARIDAD DEL JARDÍN ZOOLOGICO DE MARIANNE MOORE.

La incorporación de Marianne Moore a la dirección de la revista neoyorquina *The Dial* en 1925 supuso un paréntesis prolongado en su actividad como escritora. La absoluta dedicación con que Moore asumió su cargo editorial era incompatible con la preparación y la concentración que requería el proceso de la escritura para ella. No obstante, el período en el que estuvo dirigiendo *The Dial* de 1925 a 1929 fue, en nuestra opinión, una inmensa fuente de contactos y nuevas perspectivas literarias para la artista. Moore pasó los cuatro años de su experiencia en *The Dial* observando el activo mundo del arte y sus contradicciones, acumulando datos y vivencias que fue meditando en forma de notas y esbozos para futuros poemas. Podríamos considerar que la pertenencia de Moore a *The Dial* enriqueció su vida intelectual y poética de manera notable, ya que esta revista neoyorquina era, sin lugar a dudas, la más prestigiosa de entre el mundo de las publicaciones literarias norteamericanas de su época.

La principal motivación editorial de *The Dial* era la de dar

a conocer a los mejores autores vanguardistas del movimiento moderno y prueba de ello es que durante el período de 1920 a 1925 publicó la obras de escritores como Pound, Eliot, Joyce, Moore, Anderson, Ortega y Gasset, Stevens, Proust y Valery, entre otros. Asimismo, la revista tenía una sección muy relevante dedicada a la reproducción de las artes plásticas donde los artistas visuales más señeros e innovadores de los años veinte tuvieron un lugar destacado en esta singular publicación. Pintores de la talla de Picasso, Chagall, de Chirico, Matisse, Modigliani, Brancusi y Archipenko, por nombrar sólo a unos pocos, tuvieron la oportunidad de dar a conocer sus experimentos pictóricos a través de las páginas de *The Dial*⁹⁹. La sinestesia artística del modernismo tuvo en esta prestigiosa revista un inestimable escenario donde concurrían tanto una pintura abstracta, como una crítica a la última obra atonal de Schoenberg, un poema imagista o la reproducción de un "*objet trouvé*" de Duchamp.¹⁰⁰ Así pues, *The Dial* fue, durante las dos primeras décadas del siglo veinte, un caldo de cultivo modernista en el que se discutieron las propuestas musicales, poéticas y plásticas más radicales de la *avant-garde* europea y norteamericana.

El criterio estético en el que esta publicación se basaba para la inclusión de las obras era el de la innovación y la excelencia artísticas. Sin embargo, aunque la reproducción de obras de arte era uno de los grandes aciertos editoriales, la presencia de ensayos críticos absorbía la mayoría de las páginas

de *The Dial*. En este sentido, la estancia de Moore en la dirección de la revista vio crecer la colaboración de importantes críticos de los años veinte, entre los que se encontraban los "New Critics" I.A. Richards e Yvor Winters. El papel editorial que jugó Moore durante los cuatro años que duró su dirección al frente de *The Dial* estuvo basado en la promoción de la diversidad de puntos de vista y de acercamientos al objeto literario. Esta postura se puso de manifiesto no sólo de forma verbal, sino con la misma actividad crítica que Moore mantuvo al publicar breves comentarios editoriales en los años que duró su colaboración con *The Dial*¹⁰¹. A este respecto, Moore siguió siendo fiel al espíritu que intentó promover en esta revista su fundador y otrora director, Scofield Thayer, como comenta la escritora en una semblanza que hizo sobre la revista:

Material for *The Dial* was assembled with gusto, with an unwaveringly ardent interest in creativeness. The proprietors felt that diffuseness is synonymous with dullness: they felt that they were without prejudice; they had a conscience concerning the injustice of rejecting what was better than what they had published. Exhilaration and incentive never, it would seem, subside into weary fortitude....The ferocity of contributors toward one another and toward editors is a commonplace; art enterprises abound in surprises that are not conducive to peace of mind, and the staff of *The Dial* found the emancipated liberality of the owners instructive. A passion for the positive is like the unicorn; violence is no match for it. To be loyal was not necessary; to have disliked *The Dial* from the inside would have been impossible.¹⁰²

La política editorial que siguió Thayer en *The Dial* fue

seguida y profundizada por Moore en todo aquello que tenía que ver con la renovación y el experimentalismo, a la vez que la escritora incentivó la modernización de la crítica literaria con su inestimable promoción de todo lo novedoso que se recibía en la revista.

La perturbadora crisis económica del año 1929 obligó a la dirección de *The Dial* a cerrar esta importante revista al no poder hacer frente a los fuertes gastos que generaba la edición de una publicación de proyección internacional en una época marcada por la recesión financiera. A consecuencia de la desaparición de *The Dial*, Moore finalizó también sus obligaciones editoriales y críticas, retornando inmediatamente a la creación poética. Esta vuelta a la escritura coincidió con la necesidad de cambiar de lugar de residencia debido a que Moore y su madre ya no precisaban del bullicio de la cosmopolita isla de Manhattan.

Los años que Moore y su madre pasaron en el Greenwich Village fueron de una gran actividad social y artística que, junto a los cuatro años en los que la poeta tuvo el cargo de directora de *The Dial*, alteraron la vida apacible que les gustaba llevar a ambas mujeres. Estas circunstancias personales hicieron que ese momento de cambio fuera el idóneo para trasladar el domicilio familiar a un lugar más apacible y tranquilo donde poder seguir escribiendo con cierto solaz. El cambio de residencia también estuvo motivado por la delicada salud de la

madre de Moore que había tenido periodos de fuertes dolencias y requería tranquilidad, luz, y aire fresco. Por aquel entonces el barrio neoyorquino de Brooklyn era una zona residencial con cierta calidad de vida que ofrecía a las Moore la posibilidad de retirarse un poco de las obligaciones sociales y profesionales, además de alejarse del molesto ruido del Village. Así pues, Moore inauguró un nuevo período de su vida rodeada de las actividades que más atraían a su imaginación, como leer, asistir a conferencias, pasear por el zoo del Bronx y contemplar con avidez las escasas muestras de la naturaleza en forma de parques que había en la gran metrópolis.

El silencio poético que mantuvo Marianne Moore durante siete largos años se interrumpió en el año 1932 cuando empezó a publicar una serie de poemas a los que bautizó informalmente con el nombre de "*the animiles*"¹⁰³. Este insólito título alude a la temática de la gran mayoría de los poemas que publicó desde el año 1932 hasta 1936 y a la afinidad que Moore demostró siempre con los otros seres pobladores de la tierra. No obstante, esta pasión por el mundo animal no fue repentina, ya que Moore, desde su más tierna infancia¹⁰⁴, expresó un gran afecto hacia los animales y, además, siempre encontró en su contemplación un motivo de inspiración artística llegando incluso a pintar a lápiz¹⁰⁵ todos aquéllos especímenes exóticos que cautivaron su imaginación. Moore fue siempre una gran defensora de los animales y manifestó, en más de una ocasión su pesar por el maltrato y la

persecución despiadada a que eran sometidos estos seres en la sociedad y en su medio natural.

El interés que demostró la poeta por el mundo animal se puede constatar en la infinidad de artículos, objetos, láminas y postales que atesora su archivo personal. Cualquier artículo de prensa o de revista que recogiera información alguna sobre la fauna era objeto de su curiosidad y lo guardaba con gran cuidado o simplemente se lo mandaba a alguna de sus amigas escritoras con las que también compartía esta afición.¹⁰⁶ Sus famosos paseos por los zoológicos neoyorquinos con su carismático atuendo de capa y tricornio, a lo George Washington, forman parte del mito excéntrico que rodeó a la figura pública de Moore durante los últimos años de su vida. Pero a pesar del tono de frivolidad que presidía el relato periodístico de estas visitas, Moore hacía de ellas una experiencia espiritual y reflexiva con respecto al papel del ser humano en la sociedad y a su relación con la naturaleza. A este respecto, Moore creía en la necesidad de que el ser humano se acercase a la naturaleza de manera respetuosa y sensible y, en este sentido, defendía los zoológicos como un mal menor necesario para acercar al público de las ciudades a los otros seres vivientes del planeta. Sin embargo, la poeta era consciente de que estos centros no eran los lugares idóneos para mantener a los animales y así se lo comentó en una ocasión a la poeta Louise Bogan:

"Zoos and circuses are deplorable, I think; but I take every opportunity to visit them...animals do not make us self-conscious, look their best when caring least; certainly are worth looking at".¹⁰⁷

Con ocasión de una entrevista concedida en el año 1954, la escritora volvió a manifestar su postura sobre la función de los zoos como centros de esparcimiento y de importante proyección didáctica para sensibilizar a la sociedad. Además, es interesante constatar en estas declaraciones la visión orgánica que tenía Moore con respecto a la coexistencia entre las distintas especies que pueblan la faz de la tierra y su actitud de humildad y respeto ante todas las formas de vida no humana:

We are the guests of science when we enter a zoo, and in accepting privileges, incur obligations. Animals are masters of the earth, air, and water—brought from their natural surroundings to benefit us. It is short-sighted as well as ungrateful, to frighten them or to feed them if we are told that feeding will harm them. If we stop to think, we will always respect chains, gates, wires or barriers of any kind installed to safeguard the animals and keep the zoo a museum of living marvels for our pleasure and instruction.¹⁰⁸

Así pues, la fascinación que demostró Moore por el reino animal a largo de su vida se ve reflejada no sólo en los excelentes dibujos que realizó de los seres más singulares que se pueda imaginar, sino en la presencia constante de animales en gran parte de su obra poética. Prueba evidente de ello son los cuarenta poemas que escribió sobre animales desde los inicios de

su actividad como escritora en 1909 hasta pocos años antes de su fallecimiento en 1967.

El ejemplo más temprano que tenemos de poemas que toman como motivo poético a un animal es el de "A Jelly-Fish" (1909),¹⁰⁹ que con la concisión y economía usuales de su obra juvenil nos sorprende al plantear uno de sus reflexiones favoritas —"the power of the visible is the invisible"— en su contemplación de una medusa:

Visible, invisible,
 a fluctuating charm
 an amber-tinctured amethyst
 inhabits it, your arm
 approaches and it opens
 and it closes; you had meant
 to catch it and it quivers;
 you abandon your intent.¹¹⁰

El motivo de la invisibilidad de una medusa es, precisamente, el aspecto que cautiva a Moore al comprobar la posibilidad que tiene este ser de moverse bajo la protección que le ofrece la ambigüedad de la transparencia —"a fluctuating charm". En este sentido hay que señalar que en los poemas "*animiles*" hay siempre un interés descriptivo en destacar los métodos de los que están provistos estos seres para camuflarse y defenderse de las agresiones externas. Las diversas formas de defensa que poseen la casi totalidad de los animales es una característica que Moore

convierte en la metáfora más significativa e insistente de su poemario. Este aspecto ya se puede verificar en un poema tan temprano como "A Jelly-Fish" en el que la invisibilidad de la medusa es la cualidad defensiva sobre la que Moore centra su recreación poética.

La presencia tan significativa de la naturaleza y del mundo simbólico-metafórico que surge de ella en la obra de Moore nos lleva a plantear y a discutir la relación representativa que la autora establece, desde su posición de mujer poeta, con el mundo natural. En este sentido, Moore no es un caso aislado en su recreación de un vínculo con la naturaleza, ya que muchos críticos han sugerido que el mito de la mujer aliada con la naturaleza se empieza a vislumbrar en autoras norteamericanas alejadas en el tiempo como Ann Bradstreet, Emily Dickinson y asimismo, en poetas contemporáneas como May Swenson, Maxine Kumin y Elizabeth Bishop, entre otras.^{III} Todas ellas convierten a la naturaleza en un mito femenino con el que se identifican por la sobreexplotación y la destrucción de que es objeto el medio natural. Así pues, podríamos interpretar esta identificación con la naturaleza como la búsqueda de mitos que expresan la necesidad de una afirmación de autoridad poética que no conlleve la repetición de esquemas simbólico-especulares de la visión poética masculina, es decir, de la relación romántica de la mujer y la "Madre Naturaleza". La unión mítica que mantienen las poetas con la naturaleza no implica ni posesión, ni domesticación, ni

tampoco la identificación finisecular de la mujer como hija de la "Madre Naturaleza". La afirmación de un vínculo de alianza entre mujer y naturaleza es una postura que manifiesta la situación de alteridad u "*otherness*" con la que se identifica la mujer. En este sentido, la estudiosa Margaret Homans en su revelador ensayo sobre Emily Dickinson y la naturaleza señala la temprana desvinculación de la poeta de una "*Mother Nature*" romántica y masculina:

....Dickinson is not taking Mother Nature to be a personification of nature, but a figure imported from tradition and extrinsic to nature. To Dorothy and to Brontë, Mother Nature appears to be part of nature's reality, because they do not separate literary tradition from actuality. Dickinson, with her greater sense of the potential detachment of words from their referents, is able to see with greater clarity the difference between Mother Nature and actual, unnameable nature. The concept of Mother Nature is only a fiction among other fictions. This is the most effective answer to the women poets' struggles with that maternal figure.¹¹²

Según Homans, Emily Dickinson, en su visión precursora e innovadora de la poesía, ya manifiesta su alejamiento de una tradición con la cual no se identifica al igual que sucede con Marianne Moore. Ambas escritoras rehúsan insistentemente el identificarse con la posición de un sujeto masculino universal,¹¹³ pero tampoco representan una poética que recree esa imposibilidad y que las lleve a un abandono o a una aceptación irremediable de su destino en una actitud que emulase al eterno lamento de Dido.¹¹⁴

Nuestra visión de la poética de Moore pasa necesariamente por la asunción de que la escritora escribe como una mujer y no sobre la mujer, radicando en esa sutil distinción la dificultad intrínseca de su poesía puesto que se trata de una escritura compleja que se resiste a aceptar las formas y los significados de la tradición masculina.

Según la escritora y crítica Luce Irigaray, el discurso especular convencional refleja lo masculino e ignora lo femenino potenciando la ausencia, el vacío y la imposibilidad de que la mujer se pueda reconocer en ese discurso¹¹⁵. Ello implica necesariamente que Moore y otras escritoras, en su negativa a asimilarse a esa especularidad, tengan que adoptar voces disruptoras que deslegitimicen y rompan ese espejo icónico donde no se pueden reflejar.¹¹⁶ Las poetisas desmantelan el discurso especular elaborando una poesía que, en palabras de Jeanne Heuving, propicia la multiplicidad frente a la singularidad, la fluidez frente a la estasis, la discontinuidad frente a la unidad, la metonimia frente a la metáfora, lo abierto frente a lo conclusivo y la alteridad como alteridad frente a la alteridad como espejo.¹¹⁷

Marianne Moore se encuentra con la autoridad de su voz poética femenina en la marginalidad de la alteridad y en este "locus" poético los animales son los seres elegidos como protagonistas de ese "otro" mundo alternativo. Su "imaginary garden" poético está poblado por "real toads" que, silenciados,

son los que no tienen voz ni voto para defenderse de la rapiña humana. Los "otros" son los protagonistas principales de la poesía mooreiana, los que están desprovistos de derechos y son explotados, consumidos, desposeídos de sus pieles y enjaulados. El protagonismo del mundo animal en la poesía de Moore responde a la necesidad de reconstruir una historia propia donde estos seres familiares son los que pueblan la peculiar historia natural de Marianne Moore.

Así pues, a pesar de que ciertas sociedades humanas categoricen el mundo animal en un nivel jerárquico de inferioridad que les permite definirse desde un ámbito de superioridad, para Marianne Moore representan un estímulo artístico y espiritual fundamental:

I think people look down on animals as a lower order. But I think you can derive basic lessons from them. In art, they are a wonderful subject.¹¹⁸

Y aún resulta más curioso comprobar que Marianne Moore no sólo consideraba a los animales como una fuente de inspiración prodigiosa, sino que además en su obra los animales malditos o considerados malignos en nuestra cultura ocupan un lugar especial e incluso llega a identificarse físicamente con ellos, como prueba una curiosa descripción que hizo de sí misma:

I'm all bone...just solid pure bone. I'm good natured but hideous

as an old hop toad. I look like a scarecrow. I'm just like a lizard, like Lazarus awakening. I look permanently alarmed, like a frog. I *aspire* to be neat, I try to do my hair with a lot of thought to avoid those explosive sunbursts, but when one hairpin goes in, another seems to come out. Look at those hands: they look as if I'd died of an adder bite. A crocodile couldn't look worse. My physiognomy isn't classic at all, it's like a banana-nosed monkey. (She stops for a second thought.) Well, I do seem at least to be awake, don't I?¹¹⁹

El retrato que nos brinda Moore de su apariencia física es asombroso en el sentido de que utiliza para ello un elenco de reptiles que provocarían un cierto terror atávico a cualquiera que leyera esta entrevista. En esta descripción antinarcisista, la escritora —que, por cierto, consideraba el mirarse al espejo un acto frívolo—¹²⁰ incluye una colección de reptiles y anfibios que en nuestra cultura causarían repugnancia dada su relación simbólica con el mundo dionisiaco y misterioso de lo oculto. La presencia de estos seres está relacionada con la prodigiosa originalidad con la que nos sorprende Moore al elaborar imágenes de sí misma que poco tienen que ver con los ideales estéticos de la belleza en el mundo occidental. Su descripción física es una afirmación de las virtudes de la alteridad, de los aspectos que no representan la objetividad de la belleza, del placer de la disonancia, de la afinidad por los animales tabú y de lo prohibido. Es, en definitiva, la persistente conculcación de los valores recibidos.

El autorretrato de Moore representa, quizás, el reconocimiento —al caracterizarse ella misma como un "old hop

toad"— a su propia pertenencia al "imaginary garden with real toads in them". Finalmente, es menester manifestar que, como resultado de esta descripción, experimentamos la alienación de todo lo tradicionalmente poético y, en contraposición, la glorificación del poder que emerge de la afirmación de que en la representación artística no hay nada feo "per se".

La publicación de los "*animiles*" en 1932 nos brinda la oportunidad de encontrarnos con una poeta que ha decidido concentrar su observación del mundo en forma de "imaginary gardens with real toads in them", pero es preciso recordar que su quehacer poético anterior ya había puesto de manifiesto una especial atracción por el mundo animal. Los ejemplos de estos poemas sobre animales no son muy abundantes en este período, pero son ciertamente notables en cuanto a que presentan rasgos poéticos que desarrollará con cierta profundidad en los años treinta. Entre ellos destacaremos, por un lado, la presencia recurrente de la metáfora de los "*armored animals*", es decir, se trata de convertir las características defensivas de los animales en un motivo de identificación poética de Moore y, por otro lado, el mundo animal como "*locus*" de alteridad desde donde la poeta analiza, distorsiona, relativiza y problematiza la cultura y la sociedad humanas.

Igualmente, el detallismo de carácter pictórico con el que Moore construye sus poemas "*animiles*" tiene su origen en la necesidad modernista de despersonalizar y objetivizar el poema

que, como primera medida, debe engendrarse en lo concreto y en lo particular. Es decir, Moore halló en estos seres de la naturaleza una fuente visual inagotable que ella convierte en fabulosas creaciones de experimentación verbal a través de las que refleja la radicalidad de su pensamiento. De esta manera, Moore elabora una visión individual del modernismo que conjuga el tratamiento compositivo pictórico del mundo animal con su análisis sobre la alteridad —"otherness"— de los animales en el mundo como imagen-máscara del papel al que ha sido circunscrita la mujer a lo largo de la historia.

Un ejemplo notable del poemario mooreiano donde se problematizan las relaciones del mundo del arte con la artista y su identificación con el medio natural es "My Apish Cousins" (1917)¹²¹ —titulado más tarde "The Monkeys". En este singular texto se expresa la autoridad de la alteridad a través de la voz de un gato que se erige en portavoz de los animales del zoológico. El poema consta de tres partes diferenciadas por medio del uso del pronombre y por el cambio de punto de vista. En la primera parte, se percibe el punto de vista de un observador que hace comentarios insulsos sobre los animales de un zoo —"the monkeys winked too much", "the zebras supreme in their abnormality", "the elephants with the strictly practical appendages", "the parakeet trivial and humdrum". Estas aserciones son, a nuestro juicio, las hipotéticas opiniones que cualquier visitante de un parque zoológico podría hacer. Es muy importante

hacer hincapié en que los breves y un tanto superficiales comentarios contrastarán con la complejidad argumentativa de la voz del felino de la tercera parte. La segunda estrofa funciona, por su carácter digresivo, como nexo de unión entre la primera y la tercera partes y se inicia con una voz en una primera persona que afirma recordar a un gato al que describe como un héroe de la antigüedad, "that Gilgamesh among the hairy carnivora". Precedida por esta suerte de preámbulo, la tercera parte del texto se articula fundamentalmente en la inversión irónica del punto de vista. Es decir, si en la primera parte los animales eran los observados, en la tercera parte los animales se convierten en agudos observadores del ser humano. En esta ocasión, el discurso acusador de un gato-héroe se convierte en un manifiesto en contra de la prepotencia humana que toma como ejemplo la percepción del mundo del arte:

"They have imposed on us with their pale
half-fledged protestations, trembling about
in inarticulate frenzy, saying
it is not for us to understand art; finding it
all so difficult, examining the thing

as if it were inconceivably arcanic, as symmet-
rically frigid as if it had been carved out of chrysoprase
or marble—strict with tension, malignant
in its power over us and deeper
than the sea when it proffers flattery in exchange for
rye, flax, horses, platinum, timber, and fur."¹²² hemp,

El discurso marginal del felino alude a la exclusión que sufren

los animales de todo aquello que está relacionado con la elaboración de lo que concierne al arte como "inconceivably arcanic". La ambigüedad del pronombre "us" y la alusión al arte nos llevan a sugerir que la voz se refiere al mundo animal pero también a la poeta que se está enmascarando tras la identidad animal —recurso éste que Moore empleará con relativa frecuencia a lo largo de su obra. La frase, "They have imposed on us", implica a una comunidad marginada que no forma parte de una corriente crítica del arte y que, sin embargo, impone unas directrices inflexibles que desbancan a todos aquéllos que no se acomoden a las mismas. En este sentido, no podemos pasar por alto que Moore dedicó, en sus primeras obras poéticas, duros ataques contra las veleidades del mundo de la crítica, como ya hemos puesto de manifiesto en el capítulo segundo. Por tanto, la poeta se convierte en la voz aislada que habla en un mundo mediatizado por el dominio de los críticos sobre el arte. Los últimos cuatro versos abundan en esta idea al poner de manifiesto que el arte "arcanic" y "symmetrically frigid" tiene una influencia "malignant in its power over us and deeper / than the sea when it proffers flattery in exchange for / hemp / rye, flax, horses, platinum, timber, and fur". A través de la metáfora del improductivo intercambio de halagos por la presencia abundante de bienes que provienen de la naturaleza, Moore pone de manifiesto su posición marginal junto a los que la sociedad también utiliza y expolia creando, de esta forma, un "locus" de

alteridad que es una fuente de discusión crítica.

En el año 1918, Moore publicó el fascinante poema "Black Earth"¹²³ que ilustra, una vez más, la significativa presencia de "*armored animals*" en su obra. La publicación de "Black Earth" en la revista literaria *The Egoist* y su posterior ausencia de las escasas recopilaciones que se hicieron de la obra mooreiana, por razones autoriales y editoriales, nos obliga a reproducirlo aquí en su integridad:

BLACK EARTH

Openly, yes
 with the naturalness
 of the hippopotamus or the alligator
 when it climbs out on the bank to experience the

 sun, I do these
 things which I do, which please
 no one but myself. Now I breathe and now I am sub-
 merged; the blemishes stand up and shout when the object

 in view was a
 renaissance; shall I say
 the contrary? They sediment of the river which
 encrusts my joints, makes me very gray but I am used

 to it, it may
 remain there; do away
 with it and I am myself done away with, for the
 patina of circumstance can but enrich what was

 there to begin
 with. This elephant skin
 which I inhabit, fibred over like the shell of
 the cocoanut, this piece of black glass through which no light

 can filter—cut
 into checkers by rut
 upon rut on unpreventable experience—
 it is a manual for the peanut-tongued and the

hairy toed. Black
 but beautiful, my back
 is full of the history of power. Of power? What
 is powerful and what is not? My soul shall never

be cut into
 by a wooden spear; through-
 out childhood to the present time, the unity of
 life and death has been expressed by the circumference

described by my
 trunk; nevertheless, I
 perceive feats of strength to be inexplicable after
 all; and I am on my guard; external poise, it

has its centre
 well nurtured--we know
 where--in pride, but spiritual poise, it has its centre where?
 My ears are sensitized to more than the sound of

the wind. I see
 and I hear, unlike the
 wandlike body of which one hears so much, which was made
 to see and not to see; to hear and not to hear;

that tree trunk without
 roots, accustomed to shout
 its own thoughts to itself like a shell, maintained intact
 by one who knows what strange pressure of the atmosphere; that

spiritual
 brother to the coral
 plant, absorbed into which, the equable sapphire light
 becomes a nebulous green. The I of each is to

the I of each,
 a kind of fretful speech
 which sets a limit on itself; the elephant is?
 Black earth preceded by a tendril? It is to that

phenomenon
 the above formation,
 translucent like the atmosphere--a cortex merely--
 that on which darts cannot strike decisively the first

time, a substance
 needful as an instance
 of the indestructibility of matter; it
 has looked at the electricity and at the earth-

quake and is still
 here; the name means thick. Will
 depth be depth, thick skin be thick, to one who can see no
 beautiful element of unreason under it?¹²⁴

El poema "Black Earth" es, ante todo, un ejemplo curioso de escritura en primera persona que, en el caso del corpus poético de Moore, resulta bastante inusual. Pero el aspecto que, sin lugar a dudas, sorprende de esta obra es que el "I" que narra el texto está metamorfoseado en un elefante.¹²⁵ Así pues, encontramos a la voz poética dirigiéndose al lector desde dentro de la piel dura y protectora del mamífero terrestre más grande, manifestando su poder a través de la imponente envergadura del animal. Además, en la primera estrofa esa voz se identifica con otros animales que tienen las más importantes estrategias defensivas de la naturaleza en la coraza de su piel y en su envergadura, nos referimos a "the hippopotamus or the alligator".

El desarrollo de las primeras seis estrofas se centra en la detallista descripción de las actividades que conforman la vida terrestre y acuática del elefante, con especial énfasis en el cuidado y la protección de esa formidable armadura que es la piel. Estas actividades peculiares brindan una satisfacción que sólo agrada a la voz protagonista del poema, "I do these things which I do, which please / no one but myself". La tierra y los sedimentos con los que recubre su piel-coraza configuran un

laberinto de surcos y marcas que se describen con metáforas que nos hablan de su impenetrabilidad, pero también de las huellas de la vida, "the shell of a cocoanut", "black glass", "checkers". Sin embargo, los otros animales descritos sinecdóquicamente, "the peanut-tongued and the hairy toed", sí saben leer en esas marcas la "unpreventable experience" de este prodigioso animal.

El regocijo que demuestra la voz poética de "Black Earth" al transformarse en un elefante y al asumir las actividades diarias que conforman su existencia, e incluso la de otros animales como el hipopótamo o el caimán, contrasta con el tratamiento que desarrolla T. S. Eliot sobre un animal similar en "The Hippopotamus" (1917).¹²⁶ En este poema, publicado meses antes que "Black Earth", Eliot se vale de un hipopótamo para llevar a cabo una sátira sobre la hipocresía y las pretensiones de autenticidad de la denominada por el autor "True Church". A diferencia de "Black Earth", en "The Hippopotamus" el animal que encarna la sátira se caracteriza por su debilidad "He is merely flesh and blood. / Flesh and blood is weak and frail", aunque desde un punto de vista zoológico este mamífero vegetariano es un prodigio de fortaleza y adaptación a un medio, en muchas ocasiones, hostil. Así pues, Eliot se apropia de un animal como el hipopótamo para convertirlo en una bestia endeble, torpe e incluso carnívora —"The hippopotamus day / Is passed in sleep; at night he hunts"— que es imagen de las flaquezas y miserias de la arrogancia de la iglesia como institución. A nuestro

juicio, ambos poemas observan la naturaleza desde postulados epistemológicos radicalmente opuestos. Por un lado, Moore no se apropia de la imagen de un elefante, sino que se acerca y se identifica con él hasta el punto de hallarse cómoda bajo su piel. En este proceso se descubren aspectos como su morfología, hábitos y conducta que están en consonancia con los ciclos naturales a través de los que Moore plantea interrogantes sobre el poder, la historia y el mundo espiritual. Por otro lado, Eliot se apropia de la imagen de un hipopótamo y lo convierte en el reflejo grotesco de su crítica a la iglesia. En este retrato del hipopótamo se percibe un cierto desprecio al mundo animal, puesto que se recurre a éste para ilustrar lo despreciables que son ciertas actitudes humanas.¹²⁷

A lo largo de la descripción que hace la voz poética de "Black Earth" sobre la vida de un elefante se abandona la corporalidad de su satisfactoria existencia y se interna en el otro elemento consustancial a la vida humana: lo inmaterial o espiritual. En este sentido, la voz del elefante se adentra, a partir de la sexta estrofa, en la discusión de aspectos abstractos —como el significado del color de la piel— que se configuran en una dicotomía discursiva. El elefante afirma, a través del color negro de su piel, su belleza que socava los prejuicios raciales. De la misma manera, su fuerza física le lleva a plantearse el sentido o el origen del poder introduciendo dos preguntas retóricas que cuestionan su misma esencia:

"...Black / but beautiful, my back / is full of the history of power. Of power? What / is powerful and what is not?". La frase "Black but beautiful" nos recuerda al lema "Black is beautiful" que fue bandera ideológica del movimiento social Afro-norteamericano en los años setenta que, en un acto de auto estima, afirmaba la belleza de su raza frente a la del patrón "WASP" que se imponía como modelo de perfección estética.

La voz metamórfica de "Black Earth" pasa a la discusión abstracta del poder temporal de un animal que tiene la capacidad de la percepción espiritual aunque ésta jamás será doblegada porque comparte la dureza de su piel, "My soul shall never / be cut into / by a wooden spear". El poema se va configurando a medida que se van planteando las dicotomías que lo constituyen. Una de las más importantes y enigmáticas es la que expresa, por medio de la circularidad metafórica de la trompa del elefante, la inexorabilidad de su esencia: "life and death has been expressed by the circumference / described by my / trunk". Esta imagen enigmática nos habla de los ciclos de la vida y de su eterna circularidad vital cuya base esencial reside en la constante transformación de la materia, "a substance / needful as an instance / of the indestructibility of matter". La voz poética de "Black Earth", a través de la alusión metafórica a la circularidad de la trompa y a los ciclos vitales, se refiere a un tiempo cósmico, cíclico y biológico que la crítica Julia Kristeva relaciona con la subjetividad femenina en su magistral

ensayo "Women's Time" (1979).¹²⁸ La escritora francesa explora, en dicho estudio, las tres posturas más relevantes del desarrollo histórico del movimiento feminista y en el preámbulo reflexiona sobre lo que ella denomina el tiempo cíclico y el tiempo histórico. El primero es el tiempo mítico, cíclico, repetitivo, monumental y eterno que se asocia tradicionalmente con la mujer; mientras que el segundo es el tiempo histórico, teleológico, lineal que evoluciona a partir de un punto de partida, un desarrollo y un final que se asocia al hombre.¹²⁹ En nuestra opinión, las imágenes que se presentan en "Black Earth" aluden al tiempo cíclico que Kristeva menciona en su estudio, ya que en el poema la voz metamórfica del elefante es la de un ser cuya existencia está íntimamente ligada a la tierra y a sus procesos vitales de transformación. Por tanto, creemos que en "Black Earth", Moore recrea una temporalidad mística que nos refiere a un *ethos* femenino profundamente anclado en el ámbito de la naturaleza.

Otra dicotomía que desarrolla el poema es el origen de la existencia física y la espiritual que se convierte en el centro gravitatorio del poema, ya que la voz habla entrecortadamente de la necesidad de un equilibrio entre esas realidades contrapuestas, "external poise, it / has its centre / well nurtured—we know / where—in pride, but spiritual poise, it has its centre where?". Esta pregunta sin respuesta es trascendental en el desarrollo de la obra por cuanto representa una búsqueda

que causa desasosiego y que llega a reflejarse en el ritmo y en la rima del poema. En cuanto a estos dos aspectos, "Black Earth" es un poema que está perfectamente diseñado a lo largo de sus diecisiete estrofas. Cada una de ellas tiene cuatro versos que se articulan rítmicamente por medio del verso silábico de 4, 6, 13, 13 y el esquema de la rima es el de a a b c que resulta ciertamente eufónico. Sin embargo, al llegar a la novena estrofa, coincidiendo con la discusión sobre el equilibrio físico y espiritual, este diseño formal se quebranta, quizás por motivos expresivos y los versos no siguen el esquema que se inició en la primera estrofa. Así pues, se puede inferir de esta inflexión prosódica que al cuestionarse la existencia de un equilibrio entre el "external poise" y el "spiritual poise" la estructura formal, en consonancia con la temática, se ve alterada. Una vez que se recupera el equilibrio discursivo en la duodécima estrofa el poema retoma el patrón prosódico del inicio hasta su conclusión.

La decimocuarta estrofa vuelve a encauzar la voz del elefante hacia la afirmación de su identidad física a través de la identificación del cuerpo del animal con la tierra y la de su trompa con un zarcillo, "the elephant is? / Black earth preceded by a tendril?". Esta vuelta a la recreación de una esencia física protectora se afirmará hasta el final del poema con la reelaboración de las imágenes de la piel-coraza con palabras como "cortex", "indestructibility" y "thick skin" que constituyen la

protección de la voz narradora contra las agresiones externas en forma de "darts" y "wooden spears".

El desarrollo de la voz poética en "Black Earth" nos sugiere una de las preocupaciones esenciales de la poesía de Moore en el sentido de que por medio de la máscara o "persona" de la imponente identidad física de un elefante, la poeta expresa la necesidad de construir una coraza para proteger su problemática identidad espiritual y artística de los esquemas de poder del mundo exterior. En este sentido, creemos que la ambigüedad y la impenetrabilidad de poemas como "Black Earth" u "Old Tiger" (1932) constituyen la manifestación artística más diáfana de la protección que Moore necesitaba para poder subsistir en un mundo, en general, bastante hostil y distante de sus planteamientos estético-espirituales. En el caso de "Old Tiger",¹³⁰ la voz del poema se metamorfosea en un tigre visionario que habla acerca de su retiro voluntario desde donde fantasea irónicamente sobre su reclusión: "You know one thing, an inkling of which has not / entered their minds; you / know that it is not necessary to live in order to be / alive".¹³¹ La transformación metamórfica de la poeta en un paquidermo o en un tigre nos habla de la necesidad poética y humana de conseguir un delicado equilibrio entre el mundo exterior y su mundo interior. Para Moore la adopción del cosmos animal como "locus" de encuentro consigo misma constituía una manera de ver la vida y de observar el universo desde la asunción de una alteridad sumergida en la obscuridad de una piel

dura e impenetrable que le proporcionaba la oportunidad de preservar su idiosincrasia femenina. Las distintas metáforas de los "*armored animals*"¹³² que Moore escoge para elaborar su peculiar mundo imaginario de protección, como la piel de un elefante, las espinas de una rosa, la invisibilidad, las escamas o las espinas de un puerco espín son elementos de defensa de un mundo natural que es dominado y quebrantado por el hombre. El "*locus*" defensivo de Moore no reside en "*where—in pride*" que se menciona en "*Black Earth*", sino en la humildad frente a la agresividad del mundo masculino. En este sentido, la poeta siempre reivindicó la humildad no sólo en su poesía, sino también en la prosa ensayística, como una actitud creativa, saludable y productiva:

Humility, indeed, is armor, for it realizes that it is impossible to be original in the sense of doing something that has never been thought of before. Originality is in any case a by-product of sincerity; that is to say, of feeling that is honest and accordingly rejects anything that might cloud the impression...¹³³

Con su habitual idiosincrasia de pensamiento, Moore explica que la humildad es coraza y, a la vez, protección que ayuda a reconocer las limitaciones del ser humano procurándole un ámbito mucho más sincero y fecundo de trabajo. La poeta habló durante toda su vida del potencial que tenía el valor de la humildad, pero también de las cualidades de la sinceridad y la

autenticidad, como fuerzas que distinguían sus ambiciones artísticas. La crítica Jeredith Merrin denomina a esta actitud tan mooreiana "an enabling humility" en el sentido de que el reconocimiento de la existencia del "otro", en su dimensión más amplia, ya sea con forma de animal o de ser humano "diferente", implica una actitud de humildad que se refleja en la capacidad creativa, no sólo de Moore, sino de otras poetisas como Elizabeth Bishop.¹³⁴ Así pues, la imaginaria de animales con coraza o armadura constituye una figuración metafórica que se expresa en la textura brillante, inexpugnable e impenetrable de la escritura de Moore. La contradicción, la reticencia, la paradoja, la ambigüedad se convierten en la armadura y su existencia es reafirmada continuamente en su obra por versos como "complexity is not a crime" de su poema "In the Days of Prismatic Color"¹³⁵. El escudo hecho palabras que se propone en el verso "armor's underminig modesty"¹³⁶ se convierte en la protección verbal de una artista que es consciente de la necesidad de protegerse de un medio literario y crítico hostil para una mujer poeta. Además, supone una actitud poética que le permite elaborar su propio código de valores éticos y estéticos, pero, sobre todo, implica la reivindicación de luchar por su libertad imaginativa. En otras palabras, entendemos que el escudo de "humildad" temática y formal tras el que Moore se oculta poéticamente implica para la artista el control y el poder de su mundo poético. Es decir, la paradoja que emerge de su idea "armor as weapon" constituye la

esencia de su actitud poética configurada por un código ético que propone la transformación de asunciones, esquemas y sistemas de representación sociales y poéticos.

Marianne Moore retomó, con la publicación de los "*animiles*" —de 1932 a 1936— los temas que había perfilado en su obra más temprana y que hemos comentado con anterioridad. Entre los "*animiles*" destacan por su sorprendente configuración formal y temática los siguientes poemas: "*No Swan so Fine*", "*The Jerboa*", "*Old Tiger*", "*The Plumet Basilisk*", "*The Frigate Pelican*", "*The Buffalo*", "*Pigeons*", "*Bird-Witted*" y "*The Pangolin*". En estas obras nos encontramos con una poeta mucho más preocupada con la objetividad y la precisión, actitud que se refleja en la práctica desaparición de la primera persona, en la insistencia de brindar información sobre hechos concretos, en la imaginería espacial y en el uso intensivo del recurso de la cita. Además, Moore abandona el verso libre y vuelve a emplear el verso silábico y la rima que utilizó durante la primera década del siglo XX.

Uno de los poemas que destaca entre todas las obras de los años treinta por su gran complejidad tanto en el aspecto formal como en el temático es "*The Pangolin*" (1936)¹³⁷. Reconocidos críticos y expertos en la obra de Moore como Molesworth, Erickson, Costello y Hall consideran este poema una de las obras más carismáticas de este siglo. En nuestra opinión, "*The Pangolin*" es una síntesis en todos sus aspectos de las preocupaciones fundamentales de la poesía de Moore en un periodo

THE PANGOLIN

Another armored animal--scale
lapping scale with spruce-cone regularity until they
form the uninterrupted central
tail-row! This near artichoke with head and legs and
grit-equipped gizzard,¹³⁸

Sin embargo, aunque Moore se auto-parodie en los primeros versos de "The Pangolin" no cabe duda de que los procesos descriptivos que va a desarrollar en este poema establecen una distancia técnica con los otros poemas que le precedieron en la presentación de los "armored animals". Un ejemplo interesante de la evolución que se ha producido durante estos últimos años es la marcada compresión sintáctica de los versos que se manifiesta,

en este caso concreto, en los aspectos esenciales de la descripción física del exótico pangolín. Como podemos observar en la primera estrofa, la configuración visual del pangolín se encuentra sintetizada en dos palabras familiares —"artichoke" y "scale"— que permiten al lector neófito en zoología percibir una imagen aproximada de un animal probablemente desconocido. Este primer paso es fundamental en el desarrollo del texto, ya que permite identificar visualmente al animal que es objeto de descripción y evocación emotivas.

Moore tuvo conocimiento de la existencia de los pangolines en 1927, como demuestra una carta dirigida a su hermano Warner que estaba destinado en la marina. Curiosamente, la poeta utilizó en esa ocasión los mismos elementos descriptivos que nueve años más tarde configurarían su poema: "I want you to tell me if you see a pangolin. It looks like an artichoke, has a tail about a foot long and lives on ants (is in fact an armoured ant-eater)".¹³⁹

Por otro lado, "The Pangolin" presenta una de las técnicas descriptivas más peculiares de Moore durante este periodo, que consiste en formar grupos o "*clusters*" de substantivos con carácter adjetival que al coincidir en una estrofa crean momentos de gran densidad metafórica, como se refleja en las series "grit-equipped gizzard", "serge-clad, strong-shod", "artichoke set leg-and body-plates" y "ant- and stone-swallowing uninjurable artichoke". Estos grupos metafóricos se forman siempre con el uso

de guiones que, en cierto modo, contribuyen a intensificar el carácter literario del lenguaje de Moore. Asimismo, en el caso de "The Pangolin", como en el resto de los "animales", los grupos metafóricos cumplen una doble función según la estudiosa Margaret Holley:

First, the literal object is overlaid by an imagined object that is meant to help reveal it; the actuality is screened, even partially censored, through and inventive vision, so that the thing is handed over to us in vivid but qualified form. The adjective interferes somewhat with the simple noun, for the metaphor vivifies by qualifying its object. Thus "art as exact perception" is not a simple process but a complex and mediated one—cultivated, art-ful. Second, the density of Moore's hyphenated qualifiers often has the feel of literary rather than of ordinary language.¹⁴⁰

La asimilación metafórica del pangolín con la evocativa palabra "artichoke" actúa como un filtro visual que acentúa nuestra visión del animal en su singular fisionomía de grandes escamas que se superponen unas a otras como si se tratase de una alcachofa. La simetría, la belleza y la perfección estéticas con que la naturaleza ha dotado al acorazado pangolín se equiparan con el arte de Leonardo da Vinci, con la frágil gracia de una obra en hierro forjado, "Thomas- / of-Leighton Buzzard Westminster Abbey wrought-iron / vine" y con la solidez de la escultura de un torero del artista aragonés Pablo Gargallo, "Compact like the furled fringed frill / on the hat-brim of Gargallo's hollow iron head of a / matador".¹⁴¹ En las

descripciones de las obras de arte con que Moore nos deleita se pone de manifiesto el llamativo contraste de la combinación de materiales de gran dureza, como el hierro, con el predominio de la delicadeza y la fragilidad de su diseño. Con estas imágenes se resalta la solidez de las escamas del pangolín, pero a la vez se alaba su gran armonía estética.

La analogía entre el pangolín y las obras de arte presenta una de las cuestiones de obligado debate cuando Moore dirige su mirada poética hacia la naturaleza, nos referimos a su eterna pregunta sobre cómo se crea la forma y el significado del arte y su relación entre la imaginación del artista y el mundo natural. Tanto para Moore como para Emily Dickinson, la búsqueda de la verdad estaba ligada inexcusablemente a la contemplación de la naturaleza que para ambas poetisas era siempre origen de reflexiones estéticas y epistemológicas. En el caso de Dickinson la presencia de la naturaleza en poemas como "Of Bronze—and Blaze—", no tiene que ver con la trascendencia religiosa de la immortalidad y sí con la evolución cíclica del tiempo que menciona Kristeva en su ensayo "Women's Time".¹⁴² Evidentemente, la epistemología escéptica de la voz poética dickinsoniana estaba por encima de las consideraciones teológicas de las sagradas escrituras y la naturaleza se convertía en el mejor *locus* poético para discutir su identidad femenina y su papel como poeta. Sin embargo, en la poesía de Moore la naturaleza adquiere un sentido mucho más espiritual y emblemático de salvaguardia de la esencia

humana. Es decir, la naturaleza es el origen del ser humano y su destino está ligado a ella en el sentido de que esta ineludiblemente obligado a mantener una relación simbiótica con ella, como ya hemos señalado en "An Octopus", "New York" y "The Monkeys". No obstante, la verdad que Moore atisba en la naturaleza no se presenta diáfananamente, sino que hay que escudriñarla, "Nature's hieroglyphics of the visibly significant"¹⁴³ y descodificar los signos que nos muestra a través de su *motu perpetuo*.

En oposición a la visión conciliadora de Moore, se encuentran las actitudes de las sociedades patriarcales occidentales imbuidas por las palabras bíblicas del Génesis en las que se les dijo a los hombres: "Fructificad y multiplicad, y henchid la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces de la mar, y en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra"¹⁴⁴. En nuestra opinión, la esencia de preponderancia y supremacía que subyace a estas aserciones es la que ha predominado en las relaciones entre el hombre occidental de cultura cristiana y la naturaleza. Esta actitud devastadora nos ha llevado a la incapacidad de convivir en armonía con nuestro entorno y por tanto hemos convertido el mundo en la imagen que el texto bíblico propugnaba. Es decir, hemos logrado la dominación y la domesticación totales de nuestro entorno sin darnos cuenta de que sencillamente lo hemos destruido.

Marianne Moore adoptó siempre una actitud muy crítica e

irónica con respecto a las relaciones entre el hombre y la naturaleza y en cierto modo su casi constante representación del mundo animal le sirve para expresar su visión a este respecto.

"The Pangolin" contrapone la excelencia de una obra de arte natural, como el pangolín, que es un dechado de perfección estética, con la fragilidad que caracteriza a la desnudez humana y su dependencia para protegerse, "Bedizened or stark / naked, man the self, the being we call human". Moore señala la desprotección humana de toda coraza primigenia para sobrevivir y la necesidad del ser humano de recurrir a la naturaleza para vestirse. La mirada irónica de la poeta al ser humano convierte el acto de la descripción del pangolín en la visión invertida de la sublimación artística de las esculturas de Leonardo da Vinci. En otras palabras, Moore representa al pangolín con el mismo idealismo con que da Vinci retrató los soberbios cuerpos humanos de sus pinturas y esculturas. Pero la visión que percibimos del hombre en "The Pangolin" es de debilidad y de incapacidad de adaptación al medio que le rodea, viéndose en la necesidad de subordinar el mundo externo a sus necesidades, "Beneath sun and moon, man slaving / to make his life more sweet".

La sorprendente descripción del pangolín incluye un detallado informe sobre aspectos anatómicos que Moore cita de dos fuentes fundamentales: la *Natural History* de Robert Hatt y la *Royal Natural History* de Lyddeker. La información científica se entremezcla sutilmente con las informaciones que Moore recabó por

su cuenta sobre este prodigio de la naturaleza y en consecuencia el poema es una construcción híbrida de ambas fuentes.¹⁴⁵ De esta mezcla curiosa de textos surgen los atributos mas notables de los pangolines entre los que se valoran su exacta y compleja morfología: "impressive animal", "impenetrably closable", "endures solitary trips", "sting-proof scales", "armored", "not aggressive animals", "models of exactness", "Fearful yet to be feared".

El uso de fuentes de carácter científico nos remite, una vez más, a la biografía de Moore y a los estudios de biología que desarrolló en los laboratorios de Bryn Mawr donde aprendió el arte de la observación y la sistematización de los fenómenos naturales. En "The Pangolin" la poesía y la ciencia discurren como actividades paralelas, pero a la vez se percibe la actitud modernista de que los descubrimientos científicos y poéticos no son ni permanentes ni concluyentes, sino que son procesos en evolución y cambio.¹⁴⁶

En nuestra opinión, la lista de virtudes fisiológicas y etológicas del pangolín se sintetiza en la palabra clave "grace" que se menciona al menos en siete ocasiones a lo largo del poema. Recordemos que la cola de este animal es una "graceful tool" y que sus movimientos están caracterizados por "the not unchain-like machine-like / form and frictionless creep of a thing made graceful by adversities". Además, la belleza de la imagen del pangolín enroscado en un árbol se compara con la gracia

serpentina de la vid en hierro forjado que rodea la tumba de Leonor de Castilla en la Abadía de Westminster. Así pues, el centro gravitatorio de "The Pangolin" se mueve entre la idea de "armor", por un lado, y la de "grace", por otro. En nuestra opinión, el reto fundamental que plantea el poema es el de descubrir el nexo que une estos conceptos. La gracia o "grace" del pangolín ilumina la armonía que Moore encuentra en todos los aspectos de este animal. Sin embargo, y como es habitual en la poesía mooreiana, el término "grace" se utiliza no solo en su acepción de elegancia, garbo, equilibrio o donaire, sino con el significado de merced, favor o beneficio divino con que Moore introduce las digresiones ocasionales del poema. De esta manera, la poeta va desgranando los distintos niveles significativos de la palabra "grace" cual si se tratara de las distintas capas de escamas de la coraza que cubren al pangolín.

La sexta estrofa sirve de transición temática entre la descripción de la gracia con que la naturaleza ha dotado al pangolín y la gracia en términos religiosos. La aserción autorial de esta estrofa, "To explain grace requires / a curious hand", nos recuerda a los lectores la insistencia de Moore en investigar las posibilidades semánticas de las palabras, actividad que, de hecho, se va a formalizar en el poema a través del uso caleidoscópico de la palabra "grace". Además, el verso anterior sirve de nexo para iniciar la explicación del significado de la palabra en el ámbito de las esculturas zoomórficas de una abadía:

To explain grace requires
 a curious hand. If that which is at all were not forever,
 why would those who graced the spires
 with animals and gathered there to rest, on cold luxurious
 low stone seats—a monk and monk and monk—between the
 ingenious roof-supports, have slaved to confuse thus
 grace with a kindly manner, time in which to pay a
 debt,
 the cure for sins, a graceful use
 of what are yet
 approved stone mullions branching out across
 the perpendiculars?

El significado de los relieves escultóricos de la abadía está relacionado con la creencia cristiana de que las imágenes tanto como la música o la pintura en un contexto religioso están creadas con el propósito de alabar al creador. Los monjes que cuidan la abadía y sus joyas arquitectónicas son también seres especiales —como los pangolines— que llevan una vida pacífica de aislamiento y contemplación. En este sentido, Moore continúa su profuso examen de la palabra "grace" y en su acepción cristiana nos recuerda que uno de los fundamentos de la fe es que la gracia es "the cure for sins", es decir, todo aquél que cree se redime por medio de la gracia divina.

Las dos estrofas finales de "The Pangolín" son un comentario satírico —"Humor saves a few steps, it saves years"— a la fragilidad humana en todos sus aspectos, que a diferencia de la visión compacta del pangolín, nos brinda una imagen fragmentaria del hombre. El hecho de que el rey de la creación sea el "writing-master to this world" no evita deslices como el de que

"writes error with four / r's". Marianne Moore sugiere muy hábilmente y con grandes dosis de humor la comparación que el ser humano en su prepotencia genesiaca siempre ha evitado. Incluso describe al hombre con la exactitud científica con la que presentó al pangolín al principio del poema: "warm blood, no gills, two pairs of hands and a few hairs—that / is a mammal". La equiparación del hombre y el animal, desde el punto de vista de una mirada que descentra y desestabiliza nuestras asunciones al poner de manifiesto las debilidades del hombre y su indefensión, nos hace considerar nuestra posición en el mundo. Así pues, la expresión irónica de la autora en "The Pangolin" plantea cuestiones tan complejas como la noción de equilibrio artístico y gracia en la naturaleza y en el arte que ponen de manifiesto la relatividad de la esencia misma de los términos humanos y su fragilidad epistemológica. Para Moore la naturaleza es siempre origen y fin de la perfección y el equilibrio, por tanto el ser humano debe mirar y observarse en ella para llegar a comprenderse mejor y saber sus límites.

El poema termina, aunque no de manera conclusiva como es habitual en Moore, con unas palabras que anuncian de manera metafórica la necesidad del ser humano de la iluminación del nuevo día para comprender mejor su contradictoria condición:

"Again the sun!
anew each day; and new and new and new,
that comes into and steadies my soul."

La eufónica repetición de la palabra "new" reinscribe el eco de la necesidad perentoria del ser humano de encontrar la luz que le ayude a descubrir el equilibrio y la gracia que, por otro lado, parece poseer el pangolin.

Llegar a conclusiones en la obra poética de Moore es una tarea compleja en el sentido de que Moore se resiste a interpretaciones univocas y absolutas. Su técnica poética se basa en la dispersión de la presentación de los temas que trata, planteando conexiones muchas veces lejanas con otros temas. Es decir, su método compositivo se asemeja al de la música en el sentido de que el poema se va construyendo poco a poco con elementos yuxtapuestos que a la postre proyectan una unidad textual. A propósito de una crítica que Moore realizó sobre *Ideas of Order* de Wallace Stevens, la autora describió su método con las siguientes palabras:

...the principle of dispersal common to music; that is to say, a building up of the theme piecemeal in such a way that there is no possibility of disappointment at the end.¹⁴⁷

Esta manera de concebir la obra literaria con la técnica musical de presentar los temas, transformarlos y cambiarlos de forma en una suerte de variación es, precisamente, la estructura que muestra "The Pangolin". Pero esto no sólo ocurre en el aspecto temático, sino que en la construcción formal del poema el metro y la rima se combinan de manera aleatoria lo que produce una

relajación que permite mantener la coherencia con la organización temática. Es decir, el poema se compone de nueve estrofas de once versos cada una. El patrón silábico de los versos cambia dentro de unos límites que nos permiten hablar de un cierto esquema variable, como se pone de manifiesto en que el primer verso de las nueve estrofas presente entre 8 y 9 sílabas, el segundo de 14 a 16, el tercero de 7 a 9, el cuarto de 16 a 17, el quinto de 12 a 13 y así sucesivamente hasta el onceavo que tiene de 9 a 10 sílabas. En cuanto a la rima también se produce un caso de aproximación que se acerca más al "light rhyme", como en el ejemplo de los pares "body-plates/retaliates", "scale/central", "Thomas/has", "neat/nest", aunque se podría trazar un esquema de rima que sería el de *a b a c c d e d f g*. Sin embargo, el poema muestra otros recursos eufónicos muy variados que van desde la aliteración en "furled fringed frill" o en "ant-eater met by the driver-ant does not turn back", hasta la notoria repetición de monosílabos en las series "a monk and monk and monk" o en "and new and new and new". Todos estos elementos sonoros pasan desapercibidos para el lector, pero una vez que se lee el poema en voz alta adquieren importancia en función del momento en el que se halle el discurso del poema. No obstante, la textura musical resulta *grosso modo* no muy llamativa, aunque hemos de decir que es efectiva en su cometido de procurar un soporte melodioso y discreto al texto.

A tenor de lo que hemos mencionado previamente, el resultado

que consigue Moore con la controlada sonoridad de sus estrofas en "The Pangolin" es el de marcar un ritmo y un efecto sonoro constante que se altera en los momentos más climáticos del discurso poético por medio de la repetición del monosílabo "monk" en la sexta estrofa o la de "new" en la última.

En el transcurso del análisis del poema "The Pangolin" hemos intentado poner de relieve el singular proceso descriptivo que Moore utiliza para alabar las maravillas de un animal prodigioso como el pangolín. De igual manera, hemos destacado el carácter irónico que suscita la inesperada comparación entre el pangolin y el hombre que replantea el discurrir del poema, incorporando una propuesta que socava nuestras asunciones culturales al considerarse los humanos superiores a todo ser viviente. De esta inusitada comparación la visión que surge del hombre es la de debilidad, indefensión y contradicción. Es decir, el retrato que presenta Moore nos hace reflexionar sobre las actitudes de arrogancia que consideran al ser humano dueño y señor de la tierra y, además, se promueve la reflexión sobre nuestras limitaciones, pero, sobre todo, nos hace ver que formamos parte de un orden natural del que no podemos sustraernos. Es, por tanto, fundamental valorar en la postura de Moore una clara resolución en pos de la desconstrucción de la historia patriarcal desde su posición de mujer feminista y, al mismo tiempo, concienciada de los cambios de actitud que se necesitan para transformar la sociedad. Esta historia natural que Moore

reconstruye y hace suya cuenta con un elenco importante de animales que le sirven para expresar la alteridad como alteridad o, en otras palabras, la creación de un mundo alternativo alejado de las pautas patriarcales de la sociedad occidental.

Un poema que abunda en estos aspectos y presenta la paradoja de que cuanto más complejas son las culturas más deforman y sojuzgan la naturaleza es "The Jerboa".¹⁴⁸ Esta extraordinaria obra, que por cierto era una de las favoritas de Moore,¹⁴⁹ está dividida en dos partes claramente diferenciadas por los subtítulos que las preceden.¹⁵⁰ La primera parte se subtitula "Too Much"¹⁵¹ y se inicia con la discusión sobre lo que significa el arte en dos de las civilizaciones más brillantes de la antigüedad: la Roma imperial y el Egipto faraónico. Para Moore, los romanos, con su excesivo afán de conquista destruían no sólo la libertad de los pueblos dominados, sino la suya propia y con ello los valores estéticos del arte:

A Roman had an
 artist, a freedman,
 contrive a cone—pine-cone
 or fir-cone—with holes for a fountain. Placed on
 the Prison of St. Angelo, this cone
 of the Pompeys which is known

 now as the Popes', passed
 for art.¹⁵²

En los versos anteriores se puede percibir la sutil ironía de la voz del poema al comentar que un poderoso romano ordenó crear un

objeto con pretensiones artísticas que claramente distorsionaba la naturaleza y a su vez las culturas que se sucedieron lo fueron adoptando sin reparar en que era, a todas luces, un despropósito.

El antiguo Egipto, por su parte, destruía el orden natural elevando a los animales al rango de seres divinos y construyendo monumentos colosales a costa de esclavizar a gran parte de su pueblo y de sus animales:

Others could
build, and understood
making colossi and
how to use slaves, and kept crocodiles and put
baboons on the necks of giraffes to pick
fruit, and used serpent magic.

Como se puede observar en el poema, las primeras catorce estrofas de la sección inicial, "Too Much", se caracterizan por la discusión sobre el orden social jerarquizado "power over the poor" y el concepto de la dominación posesiva de la naturaleza "They looked on as theirs, / impalas and onigers,"; todo ello en pos de la sublimación cultural a través del arte en las culturas anteriormente citadas. En este sentido, la crítica Jeanne Heuving señala el carácter derrochador de las civilizaciones de "Too Much":

Even though Moore seems to admire the inventiveness of the civilization of "Too Much," she criticizes its wastefulness not only caused by the over consumption among its privileged classes but also by an imprecise and mechanical use of resources due to

the imperiousness of the chain of command. Thus, "Too Much" "is a picture" of a civilization whose inventions are made possible, as well as characterized, by a prevailing "fine distance."¹⁵³

La visión del exceso ornamental en el arte, a costa de la esclavización de los seres humanos y de los animales de estas civilizaciones, está directamente relacionado con la "estética de la economía"¹⁵⁴ que propugnaba Moore no sólo en su obra poética, sino en sus escritos prosísticos y así lo comenta Bonnie Costello en su introducción al análisis de este poema:

For all her eclecticism, Moore returned continually to a fundamental, if troubled, and violated piety: excess is dangerous, simplicity is virtuous, in art and as in life.¹⁵⁵

Ciertamente, resulta un tanto curioso que el animal que da título al poema no haga acto de aparición hasta bien entrado el texto. Sin embargo, sentimos su presencia desde los primeros versos, puesto que las estrofas empiezan con un verso de cinco sílabas y terminan con uno de siete. Este patrón silábico imita los saltos prodigiosos del jerbo:

By fifths and sevenths,
in leaps of two lengths,
like the uneven notes
of the Bedouin flute, it stops its gleaning
on little wheel castors, and makes fern-seed
foot-prints with kangaroo speed.

El poema se mueve rítmicamente a intervalos de dos extensiones ("in leaps of two lengths") -como el jerbo- al que finalmente se le nombra en la última parte de la primera sección del poema a modo de introducción del tema que va a dominar la segunda sección subtitulada "Abundance". La sencilla descripción del minúsculo jerbo contrasta claramente con la grandiosidad, un tanto decadente, de la megalomanía romana y egipcia de la que nos ha hablado el poema con anterioridad. Moore, siguiendo con su estética de la economía y la concisión, describe al jerbo con una gran brevedad y precisión:

Pharaoh's rat, the rust-
backed mongoose. No bust
of it was made, but there
was pleasure for the rat. Its restlessness was
its excellence; it was praised for its wit;
and the jerboa, like it,

a small desert rat,
and not famous, that
lives without water, has
happiness. Abroad seeking food, or at home
in its burrow, the Sahara field-mouse
has a shining silver house
of sand.

En la descripción del jerbo se resaltan como cualidades propias del animal su capacidad de adaptación al medio natural del desierto sin consumir agua, su felicidad innata, su sencillez y el hecho de no ser admirado ni engrandecido por la fama. Con esta somera descripción del jerbo, que más adelante se desarrollará

en detalle, pasamos a la segunda parte, "Abundance," que se inicia con los siguientes versos:

Africanus meant
 the conqueror sent
 from Rome. It should mean the
 untouched: the sand-brown jumping-rat—free born; and
 the blacks, that choice race with an elegance
 ignored by one's ignorance.¹⁵⁵

Esta estrofa plantea, inesperadamente, el tan conocido y militante antirracismo de Moore ("the blacks, that choice race with an elegance / ignored by one's ignorance") que contrasta con la celebrada libertad en la que nace el jerbo. La estrofa que le sigue introduce a otro gran conquistador del desierto, al igual que Africano, la raza negra o el jerbo. Nos referimos al personaje bíblico de Jacob, cuya experiencia de destierro en el desierto se convirtió en visión profética:

Part terrestrial,
 and part celestial,
 Jacob saw, cudgel staff
 in claw-hand—steps of air and air angels; his
 friends were the stones. The translucent mistake
 of the desert, does not make

De esta manera, el desierto se convierte en el lugar idóneo para la experiencia visionaria de Jacob que con su perseverancia, adaptabilidad y humildad se equipara al héroe del poema, es decir, el jerbo. Moore no sólo recurre a la Biblia como fuente

histórica, sino como fuente metafórica al utilizar el episodio del sueño de Jacob¹⁵⁷. Este relato bíblico narra la visión que tuvo este personaje durante un estado hipnagógico en el cual vio una escalera entre la tierra y el cielo por donde discurrían los ángeles que anunciaban la presencia de Dios. Los peldaños de la escalera de Jacob están representados visualmente en el poema por la forma tipográfica de las estrofas. Todo ello unido a los versos pentasílabos y heptasílabos que imitan la longitud de salto del jerbo dan unidad visual y sonora al poema. Esta armonía estructural se corresponde con la unidad natural de forma y función que se celebra en el texto con la figura del jerbo. Por tanto, Moore reproduce miméticamente en su creación artística el equilibrio que mantiene el pequeño animal con su medio natural.

El poema continúa avanzando progresivamente en la descripción meticulosa del jerbo¹⁵⁸, ahondando en las innumerables virtudes de adaptación al medio físico de este prodigioso animal del desierto que está preparado para sobrevivir en un medio considerado "a priori" hostil:

The fine hairs on the tail,
repeating the other pale

markings, lengthen until
at the tip they fill
out in a tuft—black and
white; strange detail of the simplified creature,
fish-shaped and silvered to steel by the force
of the large desert moon. Course¹⁵⁹

the jerboa, or

plunder its food store,
 and you will be cursed. It
 honors the sand by assuming its color;
 closed upper paws seeming one with the fur
 in its flight from a danger.

Moore alude al mimetismo del jerbo que honra la arena al asumir su color ("It honors the sand by assuming its color") y, de esta forma, opone su adaptabilidad al medio con la descripción de las culturas humanas y su afán de poseer y subyugar la naturaleza por medio del arte, como ya se ha comentado en la primera parte del poema subtitulada "Too Much". En relación con la anterior estrofa, Bonnie Costello pone de relieve la relación imitativa que surge entre el jerbo y el poema:

The images dodge interpretation, the rhythms leap and pause
 against the pulse of expectation. Just as the jerboa "honors the
 sand by assuming its color," thus seeming invisible, so the poem
 honors the jerboa by assuming its actions.¹⁶⁰

El tema de la invisibilidad al que alude Costello es una constante en la obra de Moore. Así, en su poema "He 'Digesteth Harde Yron'"¹⁶¹, uno de los versos dice "The power of the visible / is the invisible" que dramatiza el mundo oculto que subyace a la apariencia externa de los objetos. En el caso del jerbo —al igual que la medusa en el poema "A Jelly-Fish"— todo su poder proviene de su capacidad de ser invisible en un medio difícil donde es mejor mimetizarse con la arena para sobrevivir. En

relación a la persistente presencia del tema de la invisibilidad en la obra de Moore hemos de mencionar su proteico ensayo "Poetry and Criticism" en el que la poeta hace suyas las palabras del escritor Joseph Conrad para reafirmar el poder que tiene el lenguaje de desvelar los misterios que se ocultan tras la apariencia del mundo visible:

Seeing, and saying;—language is a special extension of the power of seeing, inasmuch as it can make visible not only the already visible world, but through it the invisible world of relations and affinities. The world of the soul?¹⁶⁴

Es evidente que Moore conjuga en "The Jerboa" la poesía, la profecía y la religión en el acto de ver y por extensión en el acto de escribir. La invisibilidad del escritor es siempre necesaria para poder escribir y a esa conclusión llegó durante los años que permaneció frente a la dirección de *The Dial* durante los cuales su actividad poética sufrió los avatares de los compromisos sociales y otras tareas que el cargo conllevaba. Si para Moore el poema "The Jerboa", al igual que los otros poemas sobre animales que escribió durante los años treinta, comporta una reflexión alegórica sobre cuestiones estéticas, podemos deducir que su quehacer poético está fuertemente ligado a la simpleza, la humildad, la independencia, rechazando por principio la ostentación, la dominación y otros valores de la autoridad patriarcal.

El poema concluye con una estrofa en la que se conjugan todos estos conceptos:

Its leaps should be set
to the flageolet;¹⁶³
pillar body erect
on a three-cornered smooth-working Chippendale
claw—propped on hind legs, and tail as third toe,
between leaps to its burrow.

La armonía estética de los saltos del jerbo es acompañada por la flauta y su simétrico cuerpo comparado con un mueble Chippendale. Esta asimilación final del jerbo con las artes da como resultado que la naturaleza termine imitando al arte, hecho un tanto irónico cuando no imposible, además de ser una de las cuestiones que se plantea la poética moderna. Moore, a nuestro juicio, juega con dicha imposibilidad y con la invisibilidad de las relaciones que pueden surgir del acto de ver y de escribir. La última estrofa termina con los saltos del jerbo que lo llevan a su madriguera para fundirse invisible con la naturaleza que lo rodea.

La desaparición poética del jerbo con sus cadenciosos movimientos y con su mimética morfología contrasta durante todo el poema con la megalomanía presuntuosa y despilfarradora de las distintas civilizaciones. No encontramos en la recreación mooreiana de culturas tan egregias —Roma y Egipto— ninguna señal de nostalgia que haga ver que cualquier glorioso pasado fue

mejor, sino más bien una mirada crítica hacia el pasado que significa un acto de supervivencia femenina. Es decir, el análisis crítico de la historia supone el reivindicar una manera alternativa de interpretar el pasado y, por ende, el futuro. Este acto poético de revisar el discurso histórico desde la poética rupturista mooreiana significa el surgimiento de una voz femenina en el devenir historiográfico. Así pues, es un acto de supervivencia en tanto en cuanto representa la aparición y el testimonio en la escritura de una voz silenciada e ignorada por la historia.

Moore postula en "The Jerboa" y en muchos otros poemas, las paradojas de la historia de la cultura humana en el sentido de que, conforme ésta avanza más, la esclavitud, el sentido de la posesión, la arrogancia y la ignorancia se van cebando en los seres más débiles. En "The Jerboa" aparecen los animales como las principales víctimas de la rapacidad cultural, pero también hay una mención a una de las grandes tragedias de las sociedades humanas que es la esclavitud, como ya se ha señalado. Asimismo, en el caso del poema "Virginia Britannia" (1935), Moore lleva a cabo una revisión de la historia de los Estados Unidos en la que hace una re-escritura crítica de la historia y de la glorificación oficial de la conquista y colonización. La poeta reivindica la existencia de otra historia no oficial que se basa en la existencia de las víctimas de la rapacidad colonial europea que fueron los indios americanos, "Powhatan as unflattering / as

grateful", y posteriormente los afro-norteamericanos "the Negro, / inadvertent ally and best enemy of tyranny".¹⁶⁴

La "historia natural" de Moore incluye, entre su peculiar fauna, a seres femeninos que encarnan los valores maternos y la defensa de los mismos. Las madres animales que defienden a la prole se convierten en heroínas admiradas por su dedicación, generosidad y fortaleza. Esta figura recurrente de la heroína materna se encuentra en poemas tan significativos como "Bird-Witted", "A Glass-Ribbed Nest" y "He 'Digesteth Harde Yron'".¹⁶⁵

La madre sinsonte del poema "Bird-Witted" (1936)¹⁶⁶ es un ejemplo de los valores maternos de la crianza que Moore dignifica y engrandece a través de la hermosa descripción de un acto tan fundamental como es el de la alimentación:

freckled forms she comes; and when
from the beak
 of one, the still living
 beetle has dropped
out, she picks it up and puts
it in again.¹⁶⁷

En esta singular estrofa resulta especialmente notoria la sonoridad de los versos, quizás provocada por el efecto sincopado de los encabalgamientos, por otro lado tan frecuentes en la obra de Moore. El aspecto oral del texto ilustra los movimientos de los pájaros durante el proceso de la alimentación. En este sentido, la serie de monosílabos que se encabalgan sucesivamente

en la segunda estrofa contribuye a generar una tensión entre el patrón métrico de la primera estrofa y el que se escucha al romperse el ritmo. El movimiento rápido y sincopado de los versos recrea la agitación de los polluelos al percibir la llegada de la madre con el alimento.

El momento álgido de "Bird-Witted" es, precisamente, el de la defensa de los polluelos frente a las intenciones asesinas del astuto e intelectual gato. La madre sinsonte con su instinto maternal ataca apasionadamente al felino para defender a su descendencia:

The
parent darting down, nerved by what chills
the blood, and by hope rewarded—
of toil—since nothing fills
squeaking unfed
mouths, wages deadly combat,
and half kills
with bayonet beak and
cruel wings, the
intellectual cautious-
ly c r e e p i n g cat.

La contraposición de dos imágenes genera el antagonismo fundamental del poema: por un lado la inocencia de los polluelos "With innocent wide penguin eyes, three / large fledgling mocking-birds below" y, por otro, el gato calculador que observa a sus futuras presas, "A piebald cat observing them, is slowly creeping toward the trim / trio on the tree-stem". El desenlace hace prevalecer el valor desinteresado de la madre sinsonte por

encima de la fuerza y del tamaño del gato. Sin embargo, la escena no se centra en el aspecto sentimental, sino más bien al contrario, en la fuerza y en el arrojo de la madre sinsonte frente al peligro. Es curioso que el último verso del poema presente la palabra "creeping" anormalmente alargada que nos recuerda al estilo tipográfico del poeta e.e. cummings. En nuestra opinión, este recurso expresa, visualmente, la actitud taimada y sigilosa de un felino alargando su cuerpo al arrastrarse para pasar lo más desapercibido posible.

En el caso del poema "He 'Digesteth Harde Yron'" (1941)¹⁶², Moore vuelve a plantear el tema de la importancia de todo aquello que concierne a la maternidad, pero en esta ocasión los atributos maternos corresponden a los avestruces, "This bird watches his chicks with / a maternal concentration". En contraposición a la bondad natural con que estos animales cuidan a su prole el poema destaca la inmisericorde persecución de que fueron víctimas estas aves y que las llevó al borde de la extinción. Moore vuelve a traer un momento histórico al presente y nos brinda las imágenes de un opíparo banquete romano —como el que ofreció Heliogábalo, según se indica en las notas— donde las avestruces fueron la gran exquisitez protagonista del pantagruélico menú:

Six hundred ostrich-brains served
at one banquet, the ostrich-plume-tipped tent
and desert spear, jewel-
gorgeous ugly egg-shell
goblets, eight pairs of ostriches

in harness, dramatize a meaning
always missed by the externalist.¹⁸⁹

La descripción del festín nos da una idea de la infinita voracidad humana, pero, sobre todo, demuestra el infinito poder destructivo del hombre sobre la naturaleza. En nuestra opinión, Moore es una artista en cuanto a su capacidad de relativizar y satirizar situaciones que culturalmente son aceptables, pero que vistas con la distancia que plantea el tratamiento literario de la contingente realidad llegan a parecer ridículas. Nos referimos a cómo la poeta hace que a la vista del avestruz ciertas actitudes humanas puedan llegar a ser un tanto grotescas:

How
could he, prized for plumes and eggs and young,
used even as a riding-beast, respect men
hiding actor-like in ostrich skins, with the right hand
making the neck move as if alive
and from a bag the left hand strewing grain, that ostriches

might be decoyed and killed!

Tanto en el poema "He 'Digesteth Harde Yron' como en "The Jerboa" se deslegitima la autoridad cultural etnocéntrica de las sociedades occidentales en pos de una ética mucho más acorde con valores que están relacionados con el amor, la simpleza, el reconocimiento de la diferencia y la divergencia. Los héroes de estos poemas —el jerbo y el avestruz— lo son por sus atributos de resistencia a la dominación brutal de los poderosos y son un

comentario autorial sobre las prácticas humanas que la escritora desapruaba profundamente.

Por último, hemos de mencionar uno de los poemas más carismáticos de Moore sobre el "ethos" maternal y la relación con la creación literaria. Nos referimos a "A Glass-Ribbed Nest" que fue retitulado más tarde "The Paper Nautilus" (1940).¹⁷⁰ La historia de este poema se inició con la concha de un nautilo que Elizabeth Bishop le envió a Marianne Moore como regalo.¹⁷¹ Este obsequio era uno de los muchos que Moore recibía de sus amigas, que sabían el interés que la poeta tenía por la zoología. El singular nautilo inspiró a Moore un poema que tiene como fondo temático la relación entre la creación poética y la maternidad. En este sentido, es importante señalar que el vínculo de maestra-discípula que mantenían Moore y Bishop también tenía un fondo de relación materno-filial que a principios de los años cuarenta estaba tocando a su fin debido a la necesaria emancipación artística de Bishop. Además, los derroteros poéticos que tomó la obra de Bishop no encajaban en los esquemas estéticos de Moore y por ello el vínculo de dependencia, que en un principio fue muy beneficioso para la joven poeta, se estaba esfumando por una necesidad lógica de libertad e independencia intelectuales.¹⁷²

"The Paper Nautilus" es, a nuestro juicio, el presente poético que Moore le devolvió a su tan querida discípula Elizabeth Bishop al percibir la cercanía del inexorable alejamiento. Pero, independientemente de las posibles

connotaciones biográficas de esta obra, estimamos que la experiencia femenina de la maternidad se convierte en una metáfora de la creación poética. La madre nautilo crea y cuida con gran celo y dedicación su descendencia en un delicado mundo interior y desestima las contingencias del mundo exterior. La primera estrofa de "The Paper Nautilus" nos presenta la dicotomía entre el ámbito interior y el exterior por medio de preguntas retóricas que apuntan a un claro rechazo por el último:

For authorities whose hopes
are shaped by mercenaries?
Writers entrapped by teatime fames and by
commuters' comforts? Not for these
the paper nautilus
constructs her thin glass shell.¹⁷³

Una vez más, Moore utiliza a los animales y sus corazas naturales como máscaras poéticas tras las que se esconde y desde las que se declara al margen de las candilejas fútiles de los ambientes literarios y del mundo crematístico y jerarquizado representado por la alusividad de la palabra mercenario. Para la crítica Margaret Homans el origen de las máscaras en la poesía femenina "can mediate between a woman poet and the cultural dictate that women are objects".¹⁷⁴ Y en el caso de Moore, creemos que esas máscaras le permiten enfrentarse de una manera subversiva a una realidad cultural con la que no se identifica.

Los versos "For authorities whose hopes / are shaped by

mercenaries?" son una referencia histórica al momento tan delicado que estaba viviendo el mundo occidental convulsionado por la declaración de la Segunda Guerra Mundial. En tiempos terribles de guerra y de desencanto, Moore nos propone, a través de sus creaciones metafóricas, un mundo femenino alternativo y un código ético que esgrime el amor, la dedicación y la creación sinceras, como ejemplifica la madre nautilo:

Giving her perishable
souvenir of hope, a dull
white outside and smooth-
edged inner surface
glossy as the sea, the watchful
maker of it guards it
day and night; she scarcely

eats until the eggs are hatched.

La palabra "hope", que aparece en dos contextos distintos, articula, asimismo, dos mundos referenciales opuestos e irreconciliables. Por un lado, las esperanzas que promueve el ámbito exterior están mediatizadas por el poderoso mundo del dinero y de la violencia militarista y, por otro lado, el mundo interior se asienta en conceptos que son etéreos y no se basan en los valores del poder patriarcal. Por ello, Moore introduce el calificativo de "perishable souvenir of hope", sabedora de que es un valor que no tiene el suficiente apoyo en la sociedad de entreguerras en la que tuvo que vivir.

En cuanto a la creación poética, hemos de apuntar que "The

Paper Nautilus" recoge las preocupaciones que Moore ya había planteado en los poemas de principios de siglo, en el sentido de que la mujer poeta tiene que luchar de manera titanica para poder hacerse un lugar en un mundo predominantemente masculino. En **"The Paper Nautilus"** la heroína es la madre nautilo que ha creado un "locus" especial para proteger a su progenie y tiene que luchar como Hércules contra los obstáculos:

Buried eight-fold in her eight
 arms, for she is in
 a sense a devil-
 fish, her glass ram's horn-cradled freight
 is hid but not crushed;
 as Hercules, bitten

 by a crab loyal to the hydra,
 was hindered to succeed,

Por último, el poema se cierra con la esperanzada afirmación de que "love / is the only fortress / strong enough to trust to". Quizás Moore sabía que lo único que podía salvar a la humanidad del horror de la guerra era precisamente el sentimiento del amor, como la más noble y más humana de las expresiones. La creación poética y la maternidad del nautilo se funden en **"The Paper Nautilus"** como declaración de unos principios que están en contra de la barbarie de la guerra, la fama ilusoria y la vida acomodaticia y narcisista de los "commuters". La creación poética del mundo metafórico de la madre nautilo es un acto de amor, libertad, fuerza y valentía que era el "ethos" femenino con que

Moore no sólo quería imaginar su poesía, sino sus relaciones con Elizabeth Bishop y con el resto del cosmos humano.

A lo largo de este epígrafe hemos intentado demostrar que la significativa presencia temática del mundo animal en el poemario de Moore tiene su origen en la identificación de la poeta con un ámbito de alteridad u *"otherness"* que le permite reivindicar los valores femeninos que ella proclama. En muchas ocasiones —*"Black Earth"*, *"Old Tiger"*, *"The Monkeys"*— Moore llega incluso a asumir una máscara poética o *"persona"* de animales-héroes que provoca un efecto notable de alienación. El zoológico poético de Moore o como ella misma lo describió, *"imaginary gardens with real toads"*, constituye el *"locus"* poético desde donde la escritora reivindica su propia historia natural en la que perviven los valores del *"ethos"* femenino. Asimismo, en esos *"imaginary gardens"* se encuentran infinidad de objetos históricos a modo de palimpsestos textuales que se convierten en ámbitos de re-escritura de la historia —como en *"The Jerboa"*— donde se evalúan las culturas con una nueva mirada irónica que desestabiliza las jerarquías, la arrogancia cultural y la pertinaz magnificación de episodios concretos de la historia. En la recreación del pasado en la obra de Moore no hay nostalgia por otras épocas ni se reivindican periodos de brillantez cultural —como en el caso de Eliot— sino que hay un intento de generar nuevos significados e interpretaciones críticas del mismo.

Los "*animiles*" constituyen, por tanto, una búsqueda de mitos femeninos que plantean una relación distinta con la naturaleza que excluye la posesión, la domesticación y la subyugación, que representa una resistencia a asumir valores de las sociedades patriarcales. Igualmente, estos poemas rompen y deslegitimizan el espejo icónico masculino al resistirse a la dominación, a la explotación y a la categorización de pueblos y seres en un nivel de inferioridad. En nuestra opinión, la importancia poética de los "*animiles*" radica en la capacidad de convulsión cultural que provoca la socavación constante de nuestras asunciones por medio de la inversión del mundo, que supone el que los animales hablen y el que sus comportamientos sean contrastados con el de los seres humanos. Los "*animiles*" generan nuevos significados con nuevas formas de ver el mundo y, por tanto, las nuevas formas nos indican que estamos frente a nuevas maneras de interpretar la realidad.

La identificación consciente de Moore con la naturaleza no tiene un sentido romántico idealista, sino la seguridad de la necesidad de observar ecológicamente los procesos naturales para comprender mejor las limitaciones del conocimiento. Su poética tiene como fin último el de transformar el pensamiento que reproduce los valores patriarcales occidentales, por uno más acorde con la pluralidad de la diferencia, la tolerancia, la intuición y los valores del "*ethos*" femenino.

3.3. EL VERSO SILÁBICO DE MARIANNE MOORE: UN PARADIGMA DE ALIENACIÓN.

La sorprendente originalidad de la poesía de Moore en su conjunto ha sido señalada con insistencia en el transcurso de este estudio, pero es menester hacer hincapié en que uno de los elementos formales de su obra que resulta más insólito, dentro del panorama de la poesía en lengua inglesa, es el de su verso silábico. Este aspecto ha cautivado a los admiradores de la obra mooreiana y, en especial, a su discípula Elizabeth Bishop quien destacó en "Efforts of Affection" la singularidad de la personalidad de su maestra y su marcado sentido del ritmo:

I had already made up a completely unscientific theory that Marianne was possessed of a unique, involuntary sense of rhythm, therefore of meter, quite unlike anyone else's. She looked like no one else; she talked like no one else; her poems showed a mind not much like anyone else's; and her notions of meter and rhyme were unlike all the conventional notions—so why not believe that the old English meters that still seem natural to most of us were not natural to her all? That Marianne from birth, physically, had been set going to a different rhythm?¹⁷⁵

La estructura prosódica del poemario mooreiano se muestra única en la realización práctica de todos los textos. Su capacidad de crear un modelo original en cada obra le llevó a utilizar esquemas rítmicos muy variados con la característica especial de que las estructuras se generaban en el contexto particular de los poemas. Esta cualidad orgánica de su verso ha

sido ampliamente estudiada por Margaret Holley que hace hincapie en que "Her syllabic line scheme for any one poem 'develops itself from within', to use Coleridge's description of organic form. The pattern originates in the dance and play of the organically whole model stanza".¹⁷⁶

Así pues, para Moore la creación de la estrofa silabica era un proceso que se fraguaba en los primeros borradores de las obras, cual si se tratase de un proceso de generación espontánea que se configuraba a partir de la unidad basica gramatical de la oración. La misma poeta respondió, al ser entrevistada en una ocasión, que su método compositivo era fundamentalmente aleatorio:

Never, I never "plan" a stanza. Words cluster like chromosomes, determining the procedure. I may influence an arrangement or thin it, then try to have successive stanzas identical with the first. Spontaneous initial originality—say, impetus—seems difficult to reproduce consciously later. As Stravinsky said about pitch, "If I transpose it for some reason, I am in danger of losing the freshness of first contact and will have difficulty in recapturing its attractiveness."¹⁷⁷

Moore trabajó su poesia alternando durante largos periodos de su carrera poetica el verso libre (1920-1925 ; 1967-1972) con el verso silábico (1907-1919 ; 1932-1966). Estas fechas que hemos consignado son aproximadas, ya que hubo periodos excepcionales en los que se puede decir que la autora simultaneó ambas formas. Pero podemos afirmar que durante su trayectoria poetica

predomino, con diferencia, la presencia del verso silábico. Esta forma poética tan característica de Marianne Moore significa, dentro del contexto modernista, un encuentro singular de la artista con la forma poética. Hay que señalar que Moore desarrolló en solitario esta nueva disciplina prosódica en las letras inglesas, ya que los poetas coetáneos, Pound y Eliot, se liberaron de las formas poéticas del siglo XIX —la balada, el "villanelle" o el "rondeau"— con la experimentación del verso libre. No obstante, estos poetas intentaron imponer una disciplina prosódica en los nuevos esquemas que les llevó a reproducir formas proverbiales dentro del esquema del verso libre. De esta manera, los poetas modernistas aprovecharon la riqueza sonora de estos metros tradicionales que, asimismo, brindaban la oportunidad de reafirmar la textura sonora de la voz profética o vática que se revivía al escuchar la cadencia arcana de los esquemas prosódicos convencionales.

El verso silábico de Moore tiene un efecto visual más que sonoro porque se trata de componer las estrofas en función de un determinado número de sílabas por verso y conseguir, de esta forma, que la estrofa inicial sirva de patron visual simétrico al resto del poema. En este sentido, se podría afirmar que el carácter pictórico que adquieren, en muchas ocasiones, las formas caprichosas de las estrofas silábicas mooreianas tiene sus raíces estéticas en las técnicas compositivas cubistas y, por consiguiente, nos obligan a leer el poema en distintos niveles

espaciales y conceptuales, como si de una partitura orquestal se tratara.¹⁷⁸

El efecto auditivo de la estrofa silábica es, en la práctica, semejante al del verso libre, puesto que ambos se adaptan al ritmo natural de la lengua oral o de la escrita. Sin embargo, para Moore la configuración visual armoniosa de sus poemas era esencial —"I like to see symmetry on the page"—¹⁷⁹ y, en consecuencia, diseñó este único esquema silábico que le permitía, no sólo ser dueña y señora de sus recursos estilísticos, sino el establecer una tradición prosódica propia. De esta forma y una vez más, Moore se coloca al margen de la tradición poética del metro acentual y de cantidad en lengua inglesa para adoptar otra forma prosódica semejante a la de lenguas romances, como el español o el francés.

En este punto y con respecto a las variadas hipótesis que se han barajado sobre la procedencia del verso silábico en la obra de Moore, consideramos oportuno señalar que la crítica Darlene W. Erickson ha relacionado las alusiones y el interés de la poeta por la literatura hebrea con la posible adopción de los patrones métricos hebreos. Así pues, según Erickson, el verso silábico mooreiano tendría su fuente de inspiración en el verso hebreo, pero la estudiosa no distingue entre los distintos periodos históricos del verso hebreo y, por tanto, no llegamos a saber si se refiere al hebreo antiguo, al medieval o al moderno.¹⁸⁰ Esta vaguedad especulativa contribuye a que no

sepamos a ciencia cierta el tipo de vinculación y el periodo en el que Moore se inspiró para su versificación. Asimismo, tampoco encontramos datos suficientes en la exposición de Erickson como para poder ratificar que se pueda establecer este nexo común entre la idiosincrasia del verso mooreiano y el metro hebreo. Así pues, cuestionamos esta hipótesis porque las alusiones de Moore a la poesía hebraica son siempre al Antiguo Testamento y no tenemos, a través de su poesía, constancia de que la poeta se refiera a otro periodo en concreto. Un ejemplo puntual que puede iluminar este aspecto son los versos del poema "The Past is the Present": "Habakkuk, as when in a Bible class / the teacher was speaking of unrhymed verse". Habakkuk fue un profeta hebreo menor del siglo VII A.C. autor del libro de la Biblia que lleva su nombre.

A la luz de las investigaciones del prestigioso estudioso L. Alonso Schökel, hemos podido verificar que la poesía hebrea del Antiguo Testamento es esencialmente acentual y, por tanto, nos resulta difícil considerar aceptable la teoría de Erickson que habla del modelo de la poesía hebrea como posible origen del modelo poético de Moore.¹⁹¹ Añadido a esto está el hecho de que, según nuestras investigaciones biográficas en los documentos y archivos de Moore, no nos queda constancia alguna de que la poeta supiera la lengua hebrea y ello también nos lleva a preguntarnos hasta qué punto Moore pudo profundizar en los misterios prosódicos del hebreo si desconocía esta lengua. En este sentido,

si podemos confirmar que Moore cita muy a menudo el libro del estudioso A.R. Gordon *The Poets of the Old Testament* (1919) que es, obviamente, un tratado sobre poesía hebrea antigua en traducción, dato que ratifica, una vez más, que Moore no tenía un conocimiento directo de la poesía hebrea.

Sin embargo, a nuestro juicio, parece más verosímil que, conociendo la francofilia de Moore y su admiración por la literatura francesa, se inclinara a seguir el patrón básico del verso silábico de esta lengua romance. Aunque es preciso poner de relieve que el verso silábico de Moore no es acentual ni aplica modelos fijos, sino que por el contrario se compone de esquemas sueltos que varían de poema a poema dentro de un isosilabismo variable. Por tanto, nos inclinamos a pensar que Moore se inspiró en los patrones silábicos aunque no acentuales del francés, aunque, hemos de decir en honor a la verdad que Moore nunca confirmó este particular en las numerosas ocasiones en las que se le preguntó por la originalidad de su estrofa silábica.

Cualquiera que fuera el origen de la singular prosodia de Moore, entendemos que su premeditado distanciamiento de la tradición anglosajona la convierte en una poeta ajena a su propia herencia poética. Además, esta afirmación de su diferencia prosódica significa la alienación formal de la corriente modernista al considerar la estrofa y la oración como unidades fundamentales, a diferencia del paradigma predominante modernista

que tenía el verso y la frase como elementos constitutivos elementales. En este sentido, Moore afirmó, una vez más y con motivo de la elaboración de una semblanza biográfica sobre sí misma, su preferencia por la estrofa como unidad básica de composición y por la rima no acentual:

With regard to technique, I have a liking for the unaccented rhyme, and the movement of the poem musically is more important I feel than the conventional look of the lines on the page. Therefore, I tend to regard the stanza as the unit of composition rather than the line; and although it is a dangerous principle to follow, because it provokes query and distracts thought from the theme, I sometimes divide a word at the end of a line or end of a stanza; and often use the title of a poem as continuous with the first line of the poem.¹⁸²

Al hilo de estas reflexiones, nos parece oportuno comentar la recepción significativa que hizo el poeta oxoniano W. H. Auden de la prosodia mooreiana que nos confirma la originalidad formal de la poeta en un artículo del año 1948. Auden señalaba en su estudio que el carácter no acentual de la poesía de Moore hacía muy difícil "escuchar" su verso:

A typical poem by Miss Moore, on the other hand, is written in stanzas, containing anything from one up to twenty syllables, not infrequently a word is split up with one or more of its syllables at the end of a line and the rest of them at the beginning of the next, caesuras fall where they may and, as a rule, some of the lines rhyme and some are unrhymed. This, for a long time, I found very difficult.¹⁸³

Asimismo, la dificultad a la que alude Auden está relacionada con

uno de los rasgos formales más llamativos de la obra mooreiana que son los encabalgamientos. Este recurso técnico se produce ya sea al dividir una palabra y hacer que termine en un único verso, o bien al ocupar una parte del verso siguiente con el final de una oración. El efecto producido por los encabalgamientos continuos en el ritmo del verso son diversos dependiendo del caso concreto, pero el más notable es el de generar una tensión entre el patrón métrico que se espera y el patrón que realmente se origina. Igualmente, hemos de señalar que se produce un desplazamiento del acento rítmico, como sucede en el caso de la síncope o el contrapunto en el lenguaje musical. En realidad, cuando tiene lugar un encabalgamiento el ritmo lingüístico de la sintaxis y el ritmo del verso no coinciden y en el caso de la poesía de Moore, ya de por sí ambigua, se acentúa la ambigüedad textual lo que explica, en cierto modo, la dificultad a la que alude Auden en su artículo.¹⁸⁴ No obstante, entendemos que Moore utiliza el recurso del encabalgamiento cuando quiere destacar rítmicamente determinados pasajes que son importantes en cuanto a su significado, como ocurre en "Bird-Witted" o en "The Jerboa".

Como muy bien se puede deducir del comentario de Auden, las estrofas silábicas de Moore tampoco guardan fidelidad a los esquemas isosilábicos de lenguas romances —el francés y el español— donde los versos se organizan en patrones muy determinados, como en el caso de los esquemas silábicos castellanos de la lira, el soneto o la redondilla. Pero tampoco

podemos hablar de que la estrofa mooreiana guarde relación con patrones silábico-accentuales de otras lenguas, como en el modelo del soneto inglés o del haiku japonés. En estos dos ejemplos el esquema se aplica de poema a poema casi en una especie de devenir atemporal que se reproduce desde Shakespeare hasta los poetas románticos y de éstos hasta nuestros días, con ligeras variaciones. Los catorce versos en pentámetros yámbicos viajaron a través de los tiempos y se convirtieron en una suerte de continuum formal que, en cierto sentido, reproducía un metro y un ritmo que le otorgaba ese carácter místico-simbólico a la poesía. En este sentido, podríamos hablar del soneto inglés como una especie de "*shibboleth*" o santo y seña formal que presenta el contenido poético envuelto en una estructura versual reconocible en cualquier época.

Marianne Moore hace de cada poema una obra singular e irrepetible en todos los aspectos, pero en especial en lo que concierne a la estructura formal de la misma. El método que emplea la poeta se basa en la creación y en la adaptación progresiva de sus propios esquemas silábicos conforme las oraciones van aflorando en la composición de un poema. Así pues, cada poema tiene un modelo prosódico único que se genera de su propio contenido y que no puede ser transferido a otro poema. Para lograr estos modelos únicos la poeta se vale de todo tipo de recursos, como la división de palabras, los encabalgamientos, la observación de un escrupuloso y simétrico sangrado de las

estrofas y la combinación de versos silábicos que van desde dos sílabas hasta veinte. Con respecto al sangrado de las estrofas creemos importante poner de relieve que si este aspecto tipográfico fue desestimado por muchos poetas modernistas, en Moore adquirió una importancia capital, puesto que fue uno de los rasgos formales que mantuvo en la práctica totalidad de sus poemas.

Si seguimos la evolución poética de Moore diacrónicamente observaremos que los primeros poemas como "Pedantic Literalist" (1916) manifiestan un esquema silábico definido en la primera estrofa que se repite a lo largo de las cuatro estrofas restantes de la obra. En el caso de "The Fish" (1918) el patrón estrófico se forma a partir de la combinación de versos cortos y largos —1, 3, 9, 6, 9,— con dos versos isosilábicos. Durante los cinco años que transcurrieron de 1920 a 1925, Moore estuvo experimentando con el verso libre en su gran tríptico de complejos y sorprendentes poemas —"Marriage", "An Octopus" y "Sea Unicorns and Land Unicorns"— donde los versos se suceden a lo largo de la página en secuencias cortas o largas, según sea el caso, sin llegar a formar estrofas. Igualmente, creemos significativo el hecho de que durante este período Moore alcanzó el desarrollo máximo de sus poemas "collage" en los que las citas conformaban la casi totalidad del poema. La inclusión de las voces de las citas, en nuestra opinión, está íntimamente ligada a la utilización del verso libre, ya que éste dejaba, en la

práctica, más libertad a la poeta para poder componer los "collages". Por otro lado, estos poemas escritos en verso libre no mostraban uno de los aspectos textuales más importantes de la obra de Moore que era la formación visual de estrofas perfectamente simétricas. No obstante, aunque en el aspecto visual estos poemas no se parecieran a los escritos en estrofa silábica, podemos afirmar que "Marriage" guarda una proporción equilibrada en cuanto a la configuración de sus versos cortos. Esta particularidad le proporciona un carácter armónico al poema en el aspecto visual, aunque la falta de división estrófica hace difícil establecer pausas rítmicas en el continuum del verso.

A diferencia de "Marriage", el caso de "Snakes, Mongooses, Snake-Charmers and the Like" (1922) nos brinda la oportunidad de acercarnos a otro ejemplo de poema en verso libre en el que entremezclan versos que varían entre 12 y 23 sílabas cuya longitud abarca la práctica totalidad de la página.

A grosso modo, creemos que los poemas del periodo radicalmente experimentativo del verso libre entremezclan versos de distinta longitud dentro de una armonía visual que nunca llega a parecerse a la de la estrofa silábica, pero que, por otro lado, ofrece un equilibrio rítmico al poema, como se pone de manifiesto en "Marriage".

Después del periodo de silencio poético en el que Moore estuvo al mando de la revista *The Dial* (1925-1929) la publicación de su virtuosística colección *The Pangolin and Other Verse* (1936)

puso de manifiesto una significativa vuelta a los poemas diseñados con el esquema de la estrofa silábica. Una vez más, tenemos la oportunidad de comprobar que todas las sílabas tienen el mismo valor formal y el verso no tiene un patrón de sílaba acentuada o no acentuada. Las oraciones empiezan y terminan dentro del ámbito del verso, pero, en muchas ocasiones, esto no es posible y se produce el encabalgamiento que se convierte casi en un efecto habitual de la poesía mooreiana. Además, en los poemas de los años treinta la oración está presente como la unidad gramatical de la estrofa y fluye a lo largo de los versos con encabalgamientos, como se pone de manifiesto en el poema "The Steeple-Jack" (1932):

Dürer would have seen a reason for living
 in a town like this, with eight stranded whales
 to look at; with the sweet air coming into your house
 on a fine day, from water etched
 with waves as formal as the scales
 on a fish.¹⁸⁵

En el esquema silábico de "The Steeple-Jack" se alternan versos de 11, 10, 14, 9, 8 y 3 sílabas a lo largo de sus trece estrofas, en una suerte de simetría visual que se compenetra con la eufonía de una rima que, en el caso de la obra mooreiana, siempre fluye sutilmente, casi de manera imperceptible, como la misma poeta manifestó en una de sus múltiples entrevistas: "... my rhymes are often hidden, and in being inconspicuous, escape detection".¹⁸⁶

Un ejemplo de la característica y discreta rima oblicua a la que Moore alude se muestra en las combinaciones, "whales-waves-scales", "fish-with-this" y "fine-like".

El poema que mejor ejemplifica el regreso de Moore a la estrofa silábica es el sorprendente "The Jerboa" (1932), en el que sus simétricas estrofas muestran una caprichoso diseño que sugiere la forma de unos peldaños. Esta curiosa reproducción visual no es casual porque en "The Jerboa" se menciona el episodio bíblico del sueño de Jacob que simboliza el carácter visionario de la creación poética.¹⁸⁷ Pero no sólo se recoge la experiencia onírica de Jacob a través del diseño del poema, sino que el verso silábico reproduce el movimiento sincronizado del pequeño jerbo del desierto por medio de pareados pentasílabos que presentan rima final consonante junto a un último verso heptasílabo:

By fifths and sevenths,
in leaps of two lengths,
like the uneven notes
of the Bedouin flute, it stops its gleaning
on little wheel castors, and makes fern-seed
foot-prints with kangaroo speed.¹⁸⁸

El diseño de las estrofas de "The Jerboa" manifiesta el homenaje poético de la artista a la prodigiosa naturaleza de un minúsculo animal como el jerbo, que es un prodigio de adaptación y economía. Ahora bien, Moore no compuso este poema partiendo del

diseño de la primera estrofa modelo, sino que en esta ocasión y según afirmó la autora, "Having written the last stanza first, I had to duplicate it, progressing backward".¹³⁹ Así pues, Moore compuso el poema a la inversa, sin seguir su procedimiento habitual de formalizar el esquema silábico en la primera estrofa. Al empezar "The Jerboa" por el final, Moore construye su obra partiendo, en nuestra opinión, de la estrofa más descriptiva y central del poema configurando, de esta manera, un claro proceso de duplicación. La formación de un patrón silábico en la estrofa final incide directamente en la necesidad de adecuación de la sintaxis oracional del resto del poema para que el mismo fluya con el ritmo natural de una conversación, como de hecho así se produce. "The Jerboa" es una obra que tiene un ritmo constante y a decir verdad sorprendente que se crea a partir de las relaciones sintagmáticas, las repeticiones y las concurrencias de los sonidos, el orden de palabras y las tensiones sintácticas de sus estrofas. Todos estos recursos rítmicos sustituyen los esquemas convencionales del metro, otorgándole una dimensión mucho más personal y aleatoria al poema.

Los poemas del último período creativo de Moore —a partir de los años cincuenta— se caracterizan por la continuación en el empleo del modelo de la estrofa silábica y por un uso más llamativo de la rima. Una obra representativa de estos años es "Armor's Undermining Modesty" (1950) en la que se combina el esquema silábico de 6, 9, 8, 8, 13, 3, con variaciones mínimas

de una sílaba en los versos del resto de las estrofas, pero guardando el esquema isosilábico de los dos versos de ocho sílabas:

Arise, for it is day.
Even gifted scholars lose their way
through faulty etymology.
No wonder we hate poetry,
and stars and harps and the new moon. If tributes cannot
be implicit,

Marianne Moore logra por medio de su estrofa silábica la armonía visual, que buscaba desde sus primeros poemas, con el escrupuloso sangrado simétrico de los versos y con la generación de esquemas orgánicos únicos en cada obra que resultan a *posteriori* rítmicamente anti-poéticos. Además, sus poemas poseen una eufonía y un ritmo casi imperceptibles —marcadamente invisibles— a los que se llega por medio de la rima oblicua y asonante, las relaciones sintagmáticas, el orden de palabras, las repeticiones sonoras y las tensiones sintácticas. Por último, estas características consiguen desposeer al poema del efecto sonoro de los versos tradicionales al no tener un ritmo fijo y monótono que se base en estrictos parámetros organizativos. Si comparáramos la técnica de Moore con algunos de los efectos habituales del lenguaje musical, tendríamos que decir que la poeta utiliza "*ritardandi*" y "*accelerandi*" al igual que cambios de ritmo que se asemejan al lenguaje oral y que, sin duda, le

otorgan a su poesía un carácter menos solemne y más acorde con el fluir de la voz. Es decir, los esquemas que Moore elabora no son en modo alguno estrictos parámetros métricos que constriñen las estrofas a un férreo esquema rítmico, sino que al contrario éstos sufren alteraciones continuas dependiendo del desarrollo de la obra y de las necesidades discursivas.

En la medida en que Moore otorga un valor significativo a la forma visual de sus poemas por medio de la utilización del verso silábico, además de desposeer sus estrofas de regularidad métrica, de la rima convencional y de la concepción tradicional del verso, la poeta está reafirmando su propia autoridad textual. Con su praxis de la estrofa silábica, Moore se sitúa, una vez más, en el camino de la disensión en la creación poética confirmando su capacidad, como poeta, de crear todo un sistema de significados y formas que ella gobierna con gran maestría. En vez de seguir por los caminos del verso libre modernista, que a decir verdad sólo utilizó durante un período experimental significativamente corto de diez años, Moore prefirió asentarse en su propia prosodia silábica y resistir las contingencias culturales de la tradición poética. De este modo, y dentro de su concepción demótica de la poesía donde el mundo sonoro diario de la calle tiene una representación significativa en sus "*objets trouvés*" en forma de citas, la poeta se resiste a encasillar su poesía a la reproducción de sonoridades y ritmos que nos recuerden a esos esquemas que todos reconocemos al oír un soneto

o una lira.

La marcada y evidente originalidad del verso de Moore se formula a través de una disociación básica entre la dimensión escrita de la obra y su dimensión oral. Esta disociación nos recuerda, una vez más, uno de sus *dictums*, "the power of the visible is the invisible". En otras palabras, la poeta da forma poética a una voz femenina que en su dimensión oral no suena de manera convencional, es una voz que socava la discursividad ritual de las voces poéticas proverbiales y que construye su propia sonoridad en un proceso de ruptura o desmitologización de la poesía en su aspecto más arcano. Por tanto, a nuestro juicio, la poesía silábica de Moore es una manifestación más de su compromiso con una poética femenina que profundiza en la posibilidad de la diferencia como respuesta a unas asunciones heredadas que se muestran, una vez más, fruto de la contingencia y de la convención.

NOTAS AL CAPÍTULO III

1. Alfred Kreyenborg, *Troubadour, An American Autobiography* (New York: Sagamore Press Inc., 1957), pp. 196-197.
2. Margaret Holley, *The Poetry of Marianne Moore: A Study in Voice and Value* (New York: Cambridge U.P., 1987), p. 45.
3. Vid. Jayne E. Marek, "'I Know Why I Say What I Do Say': Women Editors And Critics in The 'Little' Magazines, 1912-1933". Tesis doctoral, The University of Wisconsin, 1991, DAI 52/06A, p. 2139.
4. Holley, *op. cit.*, p. 54.
5. *Ibid.*, p. 39.
6. Jacob Korg, *Language in Modern Literature. Innovation & Experiment* (New York: The Harvester Press, 1979), p. 63.
7. *Ibid.*, p. 64.
8. Julia Kristeva, *The Revolution in Poetic Language*, traducido por Margaret Waller (New York: Columbia U.P., 1984), pp. 59-60.
9. Korg, *op. cit.*, p. 70.
10. Jeanne Heuving, *Omissions Are Not Accidents. Gender in the Art of Marianne Moore* (Detroit: Wayne State U.P., 1992), p. 112.
11. Linda Leavell, *"Prismatic Color: Marianne Moore and the Visual Arts"*. Tesis doctoral, Rice University, 1986, DAI 51/04a, p. 1229.
12. Marianne Moore, *The Complete Prose of Marianne Moore* (London: Faber & Faber, 1986), p. 551.
13. Esta expresión tan evocativa aparece por primera vez en un poema de Moore titulado "Snakes, Mongooses, Snake-Charmers and the Like", publicado en *Broom* 1.3 (Enero 1922): p. 193. El decimocuarto verso que incluye esta frase es como sigue: "imprisoning in their folds like flies in amber, the rhythms of the skating-rink".
14. Bonnie Costello, *Marianne Moore. Imaginary Possessions* (Cambridge: Harvard U.P., 1981), pp. 184-185.
15. *Ibid.*, p. 212.
16. Holley, *op. cit.*, pp. 42-43.
17. *Ibid.*, pp. 38-39.

18. John Slatin, *The Savage's Romance. The Poetry of Marianne Moore* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1986), pp. 111-112.
19. Stanley Lourdeaux, *Marianne Moore Newsletter 1* (Fall 1978): p. 17.
20. Darlene W. Erickson, *Illusion Is More Precise Than Precision. The Poetry of Marianne Moore* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1992), p. 90.
21. *Ibid.*, p. 92.
22. Joanne Feit Diehl, *Women Poets and the American Sublime* (Bloomington: Indiana U.P., 1990), p. 49.
23. Heuving, *op. cit.*, pp. 112-113.
24. Rachel Blau DuPlessis, "No Moore of the Same: The Feminist Poetics of Marianne Moore", William Carlos Williams Review 14.1 (Spring 1988): p. 16, (Special Issue: Marianne Moore).
25. Citado en Nancy Fraser y Linda Nicolson, "Social Criticism Without Philosophy: An Encounter Between Feminism and Postmodernism" en *Postmodernism, A Reader*, ed. Thomas Docherty (New York: Harvester, Wheatsheaf, 1993), p. 418.
 Vid. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, traducido por Geoff Bennington y Brian Massumi, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
26. Nos hemos apropiado del término "dialogico", de la poetica del critico formalista ruso Mijail Bajtin. Salvando por nuestra parte las distancias formales que existen entre los generos de la poesia y la novela, el critico Bajtin comenta que la novela se caracteriza, sobre todo, por su caracter dialogico. Su punto de vista historico destaca la individualidad como multiplicidad, gobernada por lo que el denomina "heteroglosia", es decir, todas aquellas circunstancias que están presentes en cualquier hecho humano y que afectan directamente a su significado. Estas condiciones contribuyen a la idea de que la verdad, paradójicamente, sólo se nos presenta dialogicamente. Esta aproximación se nos antoja muy apropiada para denominar el juego de voces que plantea Moore en su poesia. Por tanto, creemos que las distancias genericas se acortan en el momento en que el efecto conseguido es el mismo.
 Vid. Hazard Adams and Leroy Searle, eds., *Critical Theory Since 1965* (Tallahassee: University of Florida State Press, 1986), p. 664.
27. Marianne Moore, "Interview with Donald Hall", *A Marianne Moore Reader* (New York: The Viking Press, 1961), p. 260.
28. El término "bricoleur" lo tomamos de la oportuna comparación que establece Margaret Holley entre Marianne Moore y el poeta- "bricoleur" de Lévi-Strauss en su libro *The Poetry of Marianne Moore. A Study in Voice and Value*, p. 38.
29. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (London: Weindenfeld & Nicholson, 1962), pp. 16 y 35.
30. Marianne Moore, *Complete Poems* (London: Faber & Faber, 1984), p. vii.
31. *Ibid.*, p. 262.

32. Moore, *Complete Prose*, p. 108.
33. Marianne Moore, "When I Buy Pictures", *The Dial* 71 (July 1921): p. 33.
34. Moore, *Complete Poems*, p. 48.
35. Henry David Thoreau, *Walden or, Life in the Woods* (New York: The New American Library, 1960), pp. 7-58.
36. Vid. capítulo II, nota 112.
37. El verso completo es como sigue "And Burke is a psychologist, of acute raccoon-like curiosity". Pertenece al poema "Picking and Choosing", *Complete Poems*, p. 45.
38. Verso correspondiente al poema "He 'Digesteth Harde Yron'", *Complete Poems*, p. 100.
39. Marianne Moore, "New York", *The Dial* 71 (December 1921): p. 631.
40. Moore, *Complete Poems*, p. 54.
41. Heuving, *op. cit.*, p. 100.
42. Moore, *Complete Poems*, p. 269.
43. Patricia C. Willis, "New York", *Marianne Moore Newsletter* 1.2 (Fall 1977): p. 12.
44. Marianne Moore, "The Labours of Hercules", *The Dial* 71 (December 1921): pp. 637-638.
45. Moore, *Complete Poems*, p. 53.
46. Patricia C. Willis, "The Labours of Hercules", *Marianne Moore Newsletter* 4.1 (Spring 1980): pp. 20-21.
47. Un relato que ejemplifica el juego de Jorge Luis Borges con las fuentes literarias y la intertextualidad es el espléndido cuento "Pierre Menard, autor del Quijote", donde desde principio a fin el autor argentino se ríe del lector sobre la verosimilitud de las referencias literarias. La conclusión pasmosa a la que nos lleva Borges es que los pasajes del Quijote de Cervantes y del Quijote de Menard son idénticos, sin embargo como textos son producto de su tiempo histórico. Ello es debido a que la lectura y la escritura de ambos textos han sido contextualizadas debidamente.
Otro ejemplo de la intertextualidad como centro de especulación literaria es el cuento "El inmortal", que utiliza las referencias literarias en forma de collage.
Vid. Jorge Luis Borges, *Narraciones* (Madrid: Cátedra, 1980).
48. Citado en Floyd Merrell, *Unthinking Thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics* (West Lafayette: Purdue University Press, 1991), pp. 195-196.
49. Moore, "Poetry", *Complete Poems*, p. 267.
50. Castello, *op. cit.*, pp. 205-206.
51. Moore, *Complete Poems*, p. 60.

52. *Ibid.*, pp. 60-61.
53. T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), *Selected Essays* (London: Faber & Faber, 1932).
54. La actividad crítica de Moore se puede valorar como bastante precoz y abundante, ya que publicó ensayos sobre sus contemporáneos desde muy joven. Celeste Goodridge ofrece los siguientes datos a este respecto:
"She reviewed Eliot's Prufrock and Other Observations (1917) in 1918 for Poetry, The Sacred Wood (1921) in 1921 for The Dial, William's Kora in Hell (1920) in 1921 for Contact, Stevens' Harmonium (1923) in 1924 for The Dial, H.D.'s Hymen (1921) in 1923 for Broom, and The Collected Poems of H.D. (1925) for The Dial."
 Celeste Goodridge, *Hints and Disguises. Marianne Moore and Her Contemporaries* (Iowa City: University of Iowa Press, 1989), pp. 57-58.
55. Citado en Taffy Martin, "Marianne Moore: The Raw Material of Poetry" *Revue Française d'Études Américaines* 13.32 (April 1987): pp. 197-204.
56. Erickson, *op. cit.*, pp. 59-68.
 Slatin, *op. cit.*, pp. 137-150.
57. Slatin, *op. cit.*, p. 139.
58. Marianne Moore, "Bowls", *Secession* 5 (July 1923): p. 12.
59. Moore, *Complete Poems*, p. 59.
60. Ante la falta de notas finales sobre las citas del poema "Bowls", consideramos oportuno citar la nota informativa que publicó la estudiosa Patricia C. Willis en la Marianne Moore Newsletter :
"The background for a single note to the poem "Bowls," as it was published in Observations, is given in an entry in Marianne Moore's reading diary, where she copied a French advertisement she translates and changes for use in her poem. For four other lines, which she does not footnote, she is indebted to a review of the Etymological Dictionary of Modern English, which appeared in The Spectator for 9 July 1921, from which she copied two passages into one of her reading notebooks of the period. The brief article also offers an interpretation of the phrase "said since the days of Matilda," which, it is suggested, refers obliquely to the period in which "French influence marked a significant shift in the development of modern English." Marianne Moore Newsletter 2.2 (Fall 1978): pp. 18-19.
61. Moore, *Complete Poems*, p. 151.
62. Diehl, *op. cit.*, p. 50.
63. Carta de Marianne Moore a H.D., 26 de julio de 1921, RML V:23:32.
64. Marianne Moore, "Marriage", *Manikin*, Number Three (New York City: Monroe Wheeler, 1923).
65. Los cuadernos de anotaciones que pudimos consultar en la Biblioteca y Museo Rosenbach muestran el método de trabajo que seguía Moore. En el caso del poema "Marriage" las notas que tomaba se repiten una y otra vez hasta que las pulía a su gusto. Es muy curioso leer dichas notas, porque se puede comprender que Moore era una artesana del verso y trabajaba por partes cuidando al extremo las expresiones u "objets trouvés" que se encontraba. Creemos oportuno reproducir aquí algunos de las reflexiones o ideas que Moore fue acumulando y

trabajando en su cuaderno de notas. Los dos fragmentos que a continuación incluimos son un claro ejemplo del miedo que Moore tenía al matrimonio como un vínculo que podía cercenar su libertad artística y personal. Además, se puede inferir a través de estas notas el rechazo que tenía Moore a ser poseída y a sentir el poder de un hombre dirigiendo su vida.

- "one can't marry a man one cannot talk to
it's a big consideration
but one can talk to a girl one cannot marry
how satisfactory overwhelming thought(s)? is not
taxable contraband, talk is free in comparison with
which enterprisery art, the enterprise of marriage."

- "this division into masculine and feminine compartments of achievement will not do.... one feels oneself to be an integer
but one is not one is a particle
in an existence to which Adam and Eve
are incidental to the plot.

Series VII: Notebooks, Notebook 1251/7, 1923-30, RML VII:04:04.

66. Calificamos de "supuesta" la petición de mano de Scofield Thayer a Marianne Moore por cuanto no hay nada certero a este respecto, ya que todo lo que hemos leído en este sentido se puede calificar de rumores. El mismo William Carlos Williams comenta en su Autobiografía: "Scofield Thayer, so the rumor ran, had proposed to Marianne Moore who had begged off, though continuing to work at the Dial office". Así pues, creemos que no se puede hablar con plena certeza sobre este rumor no confirmado a ciencia cierta.

Vid. William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams* (New York: New Directions, 1951), pp. 163-164.

67. Vid. Cartas de Marianne Moore a Bryher y a H.D. en el Museo y Biblioteca Rosenbach series: RML V:08:06 y RML V:23:32.

68. El seudónimo literario de "Winifred Bryher" lo adoptó durante un viaje de gran emoción e inspiración que Annie Ellerman hizo por las Islas Scilly, en la costa de Cornualles en el año 1911. Una de las pequeñas islas, llamada Bryher, llamó su atención especialmente y decidió tomar su nombre como "nom de plume".

69. Carta de Marianne Moore a H.D., 27 de marzo de 1921, RML V:23:32.

70. Carta de Marianne Moore a Bryher, 31 de agosto de 1921, RML V:08:06.

71. Marianne Moore, "Foreword", *A Marianne Moore Reader* (New York: The Viking Press, 1961), p. XV.

72. Moore, *Complete Poems*, p. 271.

73. Marianne Moore, "Idiosyncrasy and Technique", *A Marianne Moore Reader* (New York: The Viking Press, 1961), p. 170.

74. Moore, *Complete Poems*, p. 62.

75. Vid. pp. 143-148.

76. Liz Yorke, *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry* (London: Routledge, 1991), p. 123.
77. "Libro de Esther", *La Santa Biblia* (Nueva York: Sociedad Bíblica Americana), pp. 358-359.
78. Esta frase que Moore entrecomilla, pero no cita, está tomada, obviamente, del relato de Edgar Allan Poe "The Purloined Letter". Ahora bien, hemos de aclarar que en el relato de Poe se discute el cliché de que los poetas son incapaces de llevar a cabo un juicio razonado, "All poets are fools", demostrando el relato muy hábilmente de que son capaces de elaborar sutiles razonamientos que acompañan de la virtud artística de la imaginación. La versión que presenta Moore juega precisamente con la inversión de los elementos llegando a la incomprensión total que recalca la incomunicación de las voces del poema. Edgar Allan Poe, "The Purloined Letter", *American Literature Survey*, (New York: The Viking Press), p. 158.
79. Recordemos que Marianne Moore tenía como lectura familiar diaria el *Paradise Lost* de Milton. Así pues, las resonancias de este clásico se dejan sentir de manera subvertida en cuanto al continuo contraste entre la grandeza del poema de Milton y cómo Moore rompe la jerarquía establecida en el mito bíblico y en *Paradise Lost*, posteriormente por Milton, presentando a una Eva alternativa que surge con voz propia.
80. "Libro de Los Hechos" *La Santa Biblia* (Nueva York: Sociedad Bíblica Americana, 1949), pp. 117-118.
81. Vid. el proteico ensayo de Maria Lozano titulado "La opacidad de la escritura", *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 15, (Noviembre 1987): pp. 67-89.
82. Heuving, *Omissions Are Not Accidents*, p. 122.
83. Lynn Keller y Cristanne Miller, "'The Tooth of Disputation': Marianne Moore's 'Marriage'", *Sagetrieb* 6.3 (Winter 1987): p. 101.
84. Harold Bloom, "Introduction" en Marianne Moore, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1987), p. 4.
85. Elizabeth Bishop, "Efforts of Affection", *The Complete Prose of Elizabeth Bishop* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1984), p. 144.
86. Vid. David Bergman, "Marianne Moore and the Problem of 'Marriage'", *American Literature* 60.2 (May 1988): pp. 241-254.
Rosanne Wasserman, "Marianne Moore's 'Marriage': Lexis and Structure", *Bucknell Review* 31.2 (1988): pp. 156-163.
87. Marianne Moore, "An Octopus", *The Dial* 77 (December 1924), pp. 475-481.
88. El título de *Observations* alude, obviamente, al título del libro de T.S. Eliot *Prufrock and Other Observations*.
89. Holley, *op. cit.*, p. 66.
90. Este panfleto incluye una fotografía aérea del Monte Rainier, donde se puede observar la forma que el capricho de la naturaleza dio a este glaciar hasta asemejarlo asombrosamente a un pulpo. La Fundación Rosenbach también atesora entre el archivo de Moore una foto de la poeta en compañía de su hermano Warner subiendo por las escarpadas laderas de esta prodigiosa montaña.

91. Robert Sterling Yard, "Mt. Rainier, Icy Octopus", *The Book of National Parks* (New York: Scribners, 1919), p. 410.

Según la estudiosa Elizabeth Philips, Moore se inspiró en el estudio de Yard para elaborar la metáfora central del poema. Esta idea es una conjetura ya que Moore no incluyó nunca entre sus fuentes *The Book of National Parks* aunque, como comenta Philips, es muy probable que lo tuviera, ya que este libro se envió gratis a más de medio millón de norteamericanos por medio de la "General Federation of Women's Clubs" y porque la imagen del monte Rainier como un pulpo helado es exacta a la que describe Yard. Así pues, la teoría de Philips tiene sentido a tenor de la extraordinaria similitud de las imágenes y además, conociendo la pasión que Moore sentía por los libros de naturaleza, no resulta sorprendente que la autora se inspirara en la imagen que ofrece Yard. Vid. Elizabeth Philips, Marianne Moore (New York: Frederick Ungar, 1982), pp. 167-168, 240.

92. Patricia C. Willis, "The Road to Paradise: First Notes on Marianne Moore's 'An Octopus'", *Twentieth Century Literature* 30.2-3 (Summer-Fall 1984): p. 251.

93. Moore, *Complete Poems*, p. 74.

94. *Ibid.*, p. 71.

95. Gran parte de los críticos que han estudiado este poema coinciden en incluir la parte omitida por Moore para formular su interpretación del poema. Entre ellos destacamos el excelente ensayo dedicado a "An Octopus" de Joanne Feit Diehl titulado "The 'Piercing Melting Word'. Moore's 'Octopus'" perteneciente a su libro *Women Poets and the American Sublime* (Bloomington: Indiana U.P., 1990), pp. 71-90.

96. Marianne Moore, "An Octopus", *The Dial* 77 (December 1924): p. 479.

97. Robert Graves, *The Greek Myths Vol.2* (Penguin: Harmondsworth, 1986), p. 363.

98. Los indios norteamericanos consideraban a la naturaleza como madre y a sus seres vivos como hermanos. Así pues, mostraban un gran respeto por el medio que los rodeaba y nunca se consideraron a sí mismos seres superiores a la naturaleza. Sólo tomaban lo que necesitaban de ella y procuraban respetarla al máximo.

99. Vid. William Wasserstrom ed. *A Dial Miscellany* (Syracuse: Syracuse U.P., 1963).

-----, *The Time of the Dial* (Syracuse: Syracuse U.P., 1963).

100. Vid. Matei Calinescu, *The Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana U.P., 1977).

101. Vid. Marianne Moore, *The Complete Prose of Marianne Moore* (London: Faber & Faber, 1987), pp. 108-262.

102. *Ibid.*, p. 647.

103. Carta de Marianne Moore a T.S. Eliot, 2 de julio de 1934, RML V:17:24.

104. Según ella misma relata en una entrevista, llegó a tener en su casa un caimán como mascota cuando tenía dieciséis años, además de gatos y otros animales domésticos. *Complete Prose*, p. 662.

105. En la Fundación y Museo Rosenbach de Filadelfia se pueden contemplar los excelentes dibujos que Moore hizo de los animales que veía durante sus paseos por el zoo del Bronx y también copias en carbón de las fotografías que publicaban las revistas y periódicos de la época sobre animales exóticos, como por ejemplo el

espectacular basilisco emplumado, un tipo de lagarto de Costa Rica, sobre el que Moore escribió un fascinante poema titulado "The Plumet Basilisk" (1933).

106. Es realmente curioso comprobar por medio de la correspondencia de Moore que su marcado interés por el mundo animal era compartido asimismo por escritoras como Bryher, H.D., Elizabeth Bishop y Louise Bogan.

107. Carta de Marianne Moore a Louise Bogan, 9 de enero de 1962, RML V:06:18.

108. Marianne Moore, "What there is to see and learn at the zoo", 3 de marzo de 1954, RML II:7:15.

109. Marianne Moore, "A Jelly-Fish", *The Lantern* 17 (Spring 1909): p. 110.

110. Marianne Moore, *Complete Poems* (London: Faber & Faber, 1984), p. 180.

111. Vid. Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the Language* (London: The Women's Press, 1987), pp. 114-121.
- Susan Griffin, *Woman and Nature: the Roaring Insider* (London: The Women's Press, 1984), p. 226.
- Estella Lauter, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women* (Bloomington: Indiana U.P., 1984), pp. 172-202.

112. Margaret Homans, "Emily Dickinson" en *Women Writers and Poetic Identity* (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 200.

113. Vid. Jean Garrigue, "Notes Toward a Resemblance: Emily Dickinson, Marianne Moore" en *Festschrift for Marianne Moore's Seventy-Seventh Birthday*, ed. Thurairajah Tambimuttu (New York: Tambimuttu and Mass, 1964), pp. 52-57.

114. Vid. Lawrence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

115. Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, traducido por Catherine Porter y Carolyn Burke (New York: Cornell U.P., 1985), p. 108.

116. Para una proteica y brillante discusión sobre los recursos poéticos que las poetisas utilizan para alienarse de la tradición masculina ver el libro de Jan Montefiore, *Feminism and Poetry. Language. Experience. Identity in Women's Writing* (New York: Pandora, 1987).

117. Jeanne Heuving, *Omissions Are Not Accidents* (Detroit: Wayne State University, 1992), p. 24.

118. Grace Schulman, "Conversation with Marianne Moore", *Quarterly Review of Literature* 16.4 (1969): p. 161.

119. Kreymborg, op. cit., pp. 190-191

120. Winthrop Sargeant, "Humility, Concentration, and Gusto," *The New Yorker* 32 (February 16, 1957): p. 52.

121. Marianne Moore, "My Apish Cousins", *Others: An Anthology of New Verse*, ed. Alfred Kreymborg (New York: Alfred A. Knopf, 1917), p. 76.

122. Moore, *Complete Poems*, p. 40.

123. Marianne Moore reviso "Black Earth" en 1956 y le dio el título de "Melanchthon" que significa lo mismo pero esta vez en griego. La estudiosa Darlene Williams Erickson señala, a este respecto, que el nuevo título podría hacer referencia a Philipp Melanchthon que fue un gran humanista alemán, colega de Martín Lutero y reformador evangélico. Melanchthon fue el primer teólogo sistemático de la Reforma Protestante. Vid. Erickson, *op. cit.*, p. 149.

124. Marianne Moore, "Black Earth", *The Egoist* 4.5 (April 1918): pp. 55-56.

125. A título anecdótico creemos interesante comentar que Marianne Moore sentía especial debilidad por los elefantes y coleccionó pequeñas reproducciones escultóricas durante toda su vida. En la asombrosa reproducción de su salón que se conserva en el Museo y Biblioteca Rosenbach de Filadelfia se pueden contemplar las estatuillas de estos animales que pueblan la repisa de la chimenea. Asimismo, Moore escribió otro poema en 1944 que tituló "Elephants" y que es un canto de alabanza a las cualidades de adaptación al medio natural de este sorprendente mamífero.

126. T.S. Eliot, *Selected Poems* (London: Faber and Faber, 1979), pp. 40-41.

127. En cuanto al uso de las imágenes de animales en la obra poética de T.S. Eliot destaca el estudio *Eliot's Animals* (1984) de Marianne Thormählen, en el que la autora elabora una taxonomía pormenorizada de, prácticamente, todos los animales que aparecen en los poemas eliotianos. A lo largo de este detallado análisis la autora llega a demostrar que la presencia de animales como los tigres, los perros, los gatos y las cabras simbolizan el vicio, la corrupción, la muerte y, en general, la decadencia y la corrupción del ser humano. Además, Thormählen destaca en sus conclusiones que: "The beastliness of human beings is frequently brought home to Eliot's readers by comparisons involving men, women, and animals...Decrying the brutish nature of men's pursuits and desires by comparing people to animals is thus a persistent feature in Eliot's work. It crops up time and again, from the juvenile poem "Circe's Palace" to the Quartets and the plays". *Eliot's Animals* (Lund: Wallin & Dalholm Boktryckeri, 1984), pp. 164-165.

128. Julia Kristeva, "Women's Time" en *Critical Theory Since 1965*, eds. Hazard Adams y Leroy Searle (Tallahassee: Florida State University Press, 1986), pp. 471-478. Este artículo fue publicado por primera vez en francés con el título de "Le Temps des femmes", *Cahiers de recherche des sciences des textes et documents* 34.44 (Winter 1979).

129. *Ibid.*, p. 473.

130. Marianne Moore, "Old Tiger", *Profile* (1932): pp. 61-64.

131. *Ibid.*, p. 64.

132. Vid. el sugerente ensayo de Terence Diggory, "Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman, and Their Successors" en *Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets*, eds. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (Bloomington: Indiana U.P., 1979), pp. 135-150. El autor plantea el hecho de que la coraza metafórica en forma de silencio que Dickinson manifiesta en su poemario es un elemento de protección ante la desnudez. Esta coraza define, según Diggory, la tradición poética femenina en su dificultad por encontrar una voz propia. Asimismo, esta imaginería de protección o coraza se encuentra en la obra de otras poetisas como en "Black Armour" de Elinor Wylie, en Ariel de Sylvia Plath, o en "The Pangolin" de Marianne Moore. En contraposición a esta imagen recurrente en la poesía femenina, el autor señala la persistente temática de la desnudez que se percibe en la

poesía de Whitman y que implica su rechazo a todo aquello que signifique la ocultación o la invisibilidad. Finalmente, Diggory categoriza estas actitudes en dos tradiciones diferenciadas —femenina y masculina— que tendrían sus raíces precursoras en los grandes escritores Dickinson y Whitman.

133. Moore, *The Complete Prose*, pp. 420-421.

134. *Jeredith Merrin, An Enabling Humility. Marianne Moore, Elizabeth Bishop and the Uses of Tradition* (New Brunswick: Rutgers U. P., 1990), p. 144.

135. Moore, *Complete Poems*, p. 41.

136. *Ibid.*, p. 152.

137. Marianne Moore, "The Pangolin", *The Pangolin and Other Verse* (London: The Brendin Publishing Co., 1936).

138. Moore, *Complete Poems*, p. 117.

139. Citado en Darlene W. Erickson, *Illusion is More Precise Than Precision*, p. 157.

140. Holley, *op. cit.*, p. 91.

141. La estudiosa Patricia Willis ha investigado pacientemente las fuentes de gran parte del material artístico que Moore cita en sus poemas y del que la artista guardaba notas. En el poema "The Pangolin", Willis consiguió descubrir que Moore en sus habituales visitas a los museos se quedó impactada por dos esculturas en hierro y anotó sus impresiones con gran precisión y detalle. A continuación citamos las conclusiones que sacó Willis de su investigación en el archivo personal de Moore en la Fundación Rosenbach:

"At Westminster Abbey, she saw a vine-shaped grille, 'the wrought-iron vine' of the poem, designed by the thirteenth-century blacksmith Thomas of Leighton-Buzzard. At a New York gallery or museum, she saw Pablo Gargallo's sculpture entitled "Picador" (1928), her model for the 'furled fringed frill' on the hat-brim of Gargallo's hollow iron head of a matador,' mentioned in the poem. These iron pieces display in a durable metal designs like those created by the scales that cover the pangolin, which Moore likens elsewhere to the 'spruce-cone' and the 'artichoke'—but the ironwork better conveys 'the nearly invincible armor of the pangolin's scales, which protect it from predators and from accidents.'

Patricia C. Willis, "Iron Sculpture Similes in 'The Pangolin'", *Marianne Moore Newsletter* 4.1 (Spring 1980): pp. 2-5.

142. Kristeva, *op. cit.*, p. 473.

143. Citado en Guy Rotella, *Reading and Writing Nature. The Poetry of Robert Frost, Wallace Stevens, Marianne Moore and Elizabeth Bishop* (Boston: Northeastern University Press, 1991), p. 148.

144. *Op. cit.*, p. 1.

145. Vid. David Roessel, "Pangolins and People: A Study of Marianne Moore and Her Notes", *English Language Notes* 27.3 (March 1990): pp. 63-68.

146. Rotella, *op. cit.*, p. 145.

147. Moore, *Complete Prose*, p. 330.
148. Marianne Moore, "The Jerboa", *Hound and Horn* 7 (October-December 1932): pp. 108-113.
149. Charles Molesworth, *Marianne Moore: A Literary Life* (Boston: Northeastern U.P., 1991), p. 271.
150. El crítico John Slatin opina que las dos secciones en que está dividido "The Jerboa", "Too Much" y "Abundance" corresponden a Nueva York y a Brooklyn respectivamente. Vid. John Slatin, "The Town's Assertiveness: Marianne Moore and New York City" en *Marianne Moore: Woman and Poet* ed. Patricia C. Willis (Orono: The National Poetry Foundation, 1990), p. 73.
151. En el manuscrito original de este poema, que se encuentra en la Biblioteca y Museo Rosenbach en Filadelfia, hemos podido verificar que Moore había usado en un principio el título de "Poverty" que más tarde tacharía y cambiaría a "Too Much", como aparece en la versión definitiva. ("The Jerboa", Rosenbach Museum and Library I:02:43 TMS carbon.)
152. Moore, *Complete Poems*, p. 10.
153. Heuving, *op. cit.*, p. 154.
154. A propósito de "la estética de la escasez" el crítico Djelal Kadir comenta en la presentación del poeta brasileño Joao Cabral de Melo Neto, premio Neustadt 1992, lo siguiente:
"Scarcity is one of the fundamental principles of Joao Cabral's poetics. In an interview with Selden Rodman in 1974, Cabral affirmed that poetry originates either in abundance or in insufficiency. As exemplary poets of overflow, he cites Walt Whitman, Paul Claudel, Pablo Neruda, Vinicius de Moraes, Allen Ginsberg. For his part, Joao Cabral de Melo Neto identifies himself with poets who write from a basis of dearth, citing as examples George Herbert, Stéphane Mallarmé, T. S. Eliot, Paul Valéry, Richard Wilbur, Marianne Moore, and Elizabeth Bishop- poets who write in order to compensate for a profoundly felt necessity or insufficiency."
 Djelal Kadir, "The Rigors of Necessity: Encomium for Joao Cabral de Melo Neto", *World Literature Today* 66.4 (Autumn 1992): pp. 559-602.
155. Bonnie Costello y Taffy Martin son dos de las mejores especialistas en la obra poética de Marianne Moore que abren toda una serie de acercamientos muy sugerentes dentro de una revisión de lo que se consideraba la crítica canónica sobre esta autora. La cita corresponde al libro de Bonnie Costello, *Marianne Moore. Imaginary Possessions* (Cambridge: Harvard U.P., 1981), p. 197.
156. Como comentario a la contundente afirmación que hace Moore en contra de las actitudes racistas y a la claridad de su exposición al identificar el origen de las mismas en la ignorancia y el desconocimiento, consideramos interesante citar el magnífico artículo de Cristanne Miller, "Marianne Moore's Black Maternal Hero: A Study in Categorization", *American Literary History* 1.4 (Winter 1989): pp. 786-808; en el que la autora comenta lo siguiente:
"Moore makes several oblique or isolated comments on race in her poems that carry strongly antiracist implications and also romantic or essentializing overtones. ('To a Strategist,' 'The Labors of Hercules,' 'The Jerboa,' 'Virginia Britannia,' 'Tom Fool at Jamaica,')."
 [...]

"Yet in 'The Jerboa' and other poems, Moore seems to assume that 'race' and gender are salient categories of difference even while attempting to alter the terms by which they are judged, and in this sense she remains as product of her time. Moore is unable to shake free of these stereotypes, even though they may counter to

her general poetic strategies of resisting dichotomy or simply oppositional argument. As Bonnie Costello, Taffy Martin, John Slatin, among others, argue in various forms, Moore condemns the arrogance of singular definition; her 'particulars exceed the grasp of generalities'."

157. El episodio de la escalera de Jacob se encuentra en el libro del Génesis 28:12.

158. Hemos de recordar que Marianne Moore realizó sus estudios universitarios de "Bachelor of Arts" en Bryn Mawr, Pennsylvania, de 1905 a 1909. Se especializó en economía y en historia, pero también realizó un número respetable de cursos en biología. Esta última disciplina le hizo pasar mucho tiempo en los laboratorios de esa institución femenina tan renombrada observando los procesos naturales. Este contacto con la ciencia influyó profundamente en su poesía en cuanto a la precisión y a la economía de recursos.

159. En el original en papel carbón que se encuentra en la Biblioteca y Museo Rosenbach este verso aparece como a continuación se expresa:

"Hunt the jerboa, or plunder its food store,
and you will be cursed."

("The Jerboa" Rosenbach Museum and Library 1:02:43 TMs carbon;
Moore cambió "hunt" por "course", quizá por motivos de sonoridad.

160. Costello, *op. cit.*, p. 99.

161. Moore, *Complete Poems*, p. 100.

162. Moore, *Complete Prose*, p. 590.

163. Con respecto a la singular imagen que se crea entre los movimientos del jerbo y la música de la chirimia (flageolet) Charles Molesworth, autor de la única biografía existente sobre la autora explica lo siguiente en relación a esta palabra y a las connotaciones familiares que tenía para Moore:

"She tells him (Warner Moore, her brother) a week later that her flageolet has been neglected, apparently referring to her verse writing; the image of the flageolet, a small flutelike instrument, reappears in "The Jerboa," a poem she would publish in 1932. Her poetry is filled with such references, which look at first to be fanciful metaphors, but frequently have a very personal resonance as well. Throughout her life as a writer, Moore was a recycler of images and references from many years previous; she also established something like a private set of references with her brother that became important coded elements in her poems. These coded images constitute a private allegory and sprang from that strong distinctive sense of family bonding the Moore's shared."

Molesworth, *op. cit.*, p. 79.

164. Moore, *Complete Poems*, pp. 107-111.

165. Vid. Alicia Ostriker, "Marianne Moore, the Maternal Hero, and American Women's Poetry" en Marianne Moore: *The Art of a Modernist*, ed. Joseph Parisi (Ann Arbor: U.M.I., 1992), pp. 49-66.

166. Marianne Moore, "Bird-Witted", *The New Republic* 95 (January 22, 1936): p. 311.

167. Moore, *Complete Poems*, pp. 105-106.

168. Marianne Moore, "He 'Digesteth Harde Yron'", *Partisan Review* 8 (July-August 1941): p. 312.

169. Moore, *Complete Poems*, pp. 99-100.
170. Marianne Moore, "A Glass-Ribbed Nest" ("The Paper Nautilus"), *The Kenyon Review* 2 (Summer 1940): pp. 287-288. Es posible que un antecedente poético de esta obra fuera "The Chambered Nautilus" (1858) del poeta norteamericano Oliver Wendell Holmes.
171. Vid. Betsy Erkkila, *The Wicked Sisters. Women Poets, Literary History, and Discord* (New York: Oxford U.P., 1992), pp. 123-124.
172. Con respecto al tema de la influencia literaria de Moore en su discípula Elizabeth Bishop el sugerente libro Elizabeth Bishop and Marianne Moore. *The Psychodynamics of Creativity* (Princeton, New Jersey: Princeton U.P., 1993) de la estudiosa Joanne Feit Diehl investiga las intrincadas complejidades de una relación literaria y humana de estas características. Diehl llega a la conclusión de que para Bishop, Moore no sólo fue una mentora, sino una madre literaria cuyos consejos le provocaron una especie de ansiedad creativa y una actitud defensiva ante la apabullante originalidad creativa de su maestra. La obra de Bishop, según Diehl, muestra los esfuerzos denodados de la escritora por independizarse literariamente y por tematizar la producción literaria como una suerte de proceso de compensación psíquica.
173. Moore, *Complete Poems*, pp. 121-122.
174. Margaret Homans, *Women Poets and Poetic Identity* (Princeton: Princeton U.P., 1980), p. 222.
175. Elizabeth Bishop, "Efforts of Affection: A Memoir of Marianne Moore" en *The Collected Prose*, ed. Robert Giroux (New York: Farrar Straus Giroux, 1984), p. 131.
176. Margaret Holley, "The Model Stanza: The Organic Origin of Moore's Syllabic Verse", *Twentieth Century Literature* 30.2-3, *Marianne Moore Special Issue* (Summer-Fall 1984): p. 185.
177. Marianne Moore, *A Marianne Moore Reader*, p. 263.
178. Vid. Christopher Butler, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916* (Oxford: Clarendon Press, 1994), p. 5.
179. Grace Schulman, "Conversation with Marianne Moore", *Quarterly Review of Literature* 16, n2 4 (1968): p. 158.
180. Erickson, *op. cit.*, pp. 20-22.
181. Vid. L. Alonso Schökel, *Manual de poética hebrea* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987), pp. 55-57.
182. Charles Molesworth, *Marianne Moore: A Literary Life* (Boston: Northeastern U.P., 1991), p. 271.
183. W.H. Auden, "Marianne Moore", en *The Dyer's Hand and Other Essays* (New York: Random House, 1962), p. 297.
184. Angelo Marchese y Joaquín Ferradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Ariel, 1991), pp. 118-120.
185. Moore, *Complete Poems*, p. 5.

186. *Marianne Moore, Answers to Some Questions Posed by Howard Nemerov (Isle of Skye: Aquila Publishing, 1982), p. 2.*
187. *Moore, Complete Poems, p. 13.*
188. *Ibid., p. 15.*
189. *Marianne Moore, Answers to Some Questions Posed by Howard Nemerov (Isle of Skye: Aquila Publishing, 1982), p. 4.*

CAPÍTULO IV

LAS POSTRIMERÍAS DE UNA CARRERA LITERARIA

4.1. LA VISIÓN FEMENINA DE LA GUERRA: "THE WAR POEMS".

El desarrollo de la carrera literaria de Marianne Moore empezó a alcanzar las cotas más altas de éxito y reconocimiento públicos a partir de la década de los años cuarenta. Sin embargo, los innumerables homenajes universitarios, premios literarios, entrevistas, reportajes y demás actos protocolarios de admiración hacia su figura poética y humana influyeron, en nuestra opinión, en el progresivo distanciamiento de Moore de sus costumbres intelectuales y literarias de concentración, observación y reflexión profundas del mundo imaginario y real que la rodeaba. Además, los medios de comunicación, con sus artículos de claro sesgo populista, e incluso sensacionalista llegada la ocasión, incidían en el análisis frívolo de la máscara pública que Moore adoptó voluntariamente durante las tres últimas décadas de su vida. Esa especie de metamorfosis exterior que se operaba en Moore cuando envolvía su frágil figura en la célebre capa negra, blasonada por el carismático tricornio, expresaba, de alguna forma, su entrega resignada a la evidencia de que se había

convertido en un objeto más de consumo público. De hecho, esta idea adquiere plausibilidad cuando tomamos en cuenta la insólita respuesta que dio la poeta a su sombrerera al preguntarle ésta por la forma que deseaba que tuviera su atuendo:

"How do you want to look, Miss Moore?" asked Mrs. Klein.
"Like Washington crossing the Delaware," said Miss Moore.¹

Esta curiosa réplica nos lleva a pensar que Moore necesitaba más que una capa y un sombrero, una máscara-coraza exterior para enfrentarse a la agitada mascarada pública en la que tanto se prodigó durante estos años. Asimismo, es interesante señalar que los distintos "*armored animals*", en los que se metamorfoseaba la poeta en los años treinta, representaban, en cierto modo, otra versión del mismo proceso. En este sentido, pensamos que Moore utilizaba la máscara-coraza de los animales en el período en el que su poesía era el producto de todo un desarrollo interior de pensamiento con el que la poeta se mostraba a la audiencia.

Con el inicio de la década de los cuarenta dos hechos significativos marcaron la vida Moore, por un lado, el estallido de la Segunda Guerra Mundial y, por otro, la muerte de su madre en 1947. Ambas experiencias dolorosas influyeron de manera decisiva en que Moore saliera al mundo exterior, no sólo física, sino espiritualmente. Esta necesidad vital de abandonar el ámbito del hogar protector, donde la presencia trascendental de su madre

abarcaba todos los aspectos de la vida diaria, era una forma de romper con su biografía anterior. La madre de Moore había sido su mejor amiga y la voz crítica que más influyó en el desarrollo de su obra literaria. La desaparición de esta figura materna determinante en la vida de Moore repercutió quizás en la necesidad de adoptar un disfraz-coraza con el que mostrarse en un nuevo período de su discurrir humano y literario.

A la imagen externa de cierta excentricidad y ambigüedad de la capa y el tricornio se unían otros elementos anecdóticos que ponían de relieve el marcado y atípico carácter de anti-poetisa que siempre caracterizó a Marianne Moore. Entre los aspectos que más influyeron en la creación de una figura de celebridad nacional destacan el de ser "la poeta de los animales", la venerable anciana seguidora de los Brooklyn Dodgers, la artista que vagaba por los parques zoológicos de Nueva York y la extraña poeta que a petición de los directivos de la compañía Ford bautizó un coche con el nombre de "Edsel".

En muchos aspectos, una parte significativa de la producción literaria de Moore a partir de los años cincuenta se podría definir como esencialmente programática, en el sentido, de que su escritura estaba, en ocasiones, mediatizada por los encargos o las celebraciones de actos públicos. En efecto, la pujanza de los medios de comunicación durante la era de post-guerra en Norteamérica requería de figuras literarias o de otras áreas a las que convertir en íconos de observación, recreación y

admiración públicas. Moore recibía numerosos encargos de revistas y periódicos que mostraban un notable interés por contar entre sus páginas con la prestigiosa colaboración de una artista consagrada. Fruto del carácter programático de su obra durante este período son los poemas "The Web One Weaves of Italy" (1954), "Saint Nicholas" (1958), "For February 14th" (1959), "Saint Valentine" (1960) o "Baseball and Writing" (1961), por nombrar algunos ejemplos significativos.

La década de los años cuarenta también significó para Marianne Moore el inicio de la traducción de las *Fábulas* del escritor La Fontaine. Esta ardua, pero a la vez gratificante tarea le llevó una larga década que finalizó con la publicación de la obra en el año 1954. A lo largo de los años en que Moore se dedicó a traducir a La Fontaine su nivel de concentración y de dedicación a la obra en cuestión le llevó a abandonar, en muchas ocasiones, su actividad poética. Una muestra evidente del interés que la poeta se tomó en realizar una cuidada y fiel edición de las *Fábulas* es la nutrida correspondencia que mantuvo Moore con el prestigioso profesor Harry Levin.² Durante esta relación epistolar, Moore le pedía consejos a su amigo sobre todas aquellas dudas interpretativas y formales que se le suscitaban y es indudable que las sabias sugerencias del profesor Levin le sirvieron de gran apoyo moral en la consecución final de la traducción.

A pesar de la importancia que pudieron tener los distintos

aspectos ya mencionados en el cambio evidente que se operó en la obra de Moore hacia la recreación de los valores del mundo público, creemos que el hecho que marcó su trayectoria humana y poética de manera definitiva fue, sin duda, el estallido de la Segunda Guerra Mundial. El caos de la contienda bélica provocó en Moore una necesidad imperiosa de salir de la experimentalización modernista y de manifestar con urgencia su posición y sus sentimientos frente a la guerra. Pero Moore no fue la única artista que se movilizó poéticamente, otros escritores también se conmocionaron ante la magnitud de los hechos que estaban acaeciendo en la Europa ocupada. La traumática experiencia de la guerra fue, paradójicamente, un detonante literario para los poetas en lengua inglesa que reflejaron su desasosiego en obras como *Trilogy* de Hilda Doolittle, *Four Quartets* de T.S. Eliot y *Street Songs* y *Green Song* de Edith Sitwell, entre otros.

La poesía que Marianne Moore escribió durante el periodo bélico no se caracteriza por la precisión descriptiva de *Observations*, sino que se ve invadida por la turbación y la ansiedad emocional que provocó la gravedad de los sucesos que se estaban desarrollando en Europa. El rasgo fundamental que distingue los dos volúmenes *What Are Years* (1941) y *Nevertheless* (1944) del resto del poemario mooreiano es la recurrencia de temas de índole moral relacionados directa o indirectamente con la problemática de la guerra mundial. Además, Moore se

circunscribe al tratamiento y desarrollo de una idea abstracta, aspecto éste que resulta inusual dado que uno de los rasgos más sobresalientes de su obra es, precisamente, la multiplicidad de temas y de voces que convergen en los textos. La violencia irracional de la guerra convulsionó de tal manera los cimientos espirituales de Marianne Moore que dedicó todos sus esfuerzos creativos a desarrollar y contrastar sus ideas sobre los valores humanos, el poder de la imaginación, el amor, la justicia y el derecho a la libertad de pensamiento. Las obras en las que se muestran estas inquietudes son: "Propriety", "Nevertheless", "The Mind Is an Enchanting Thing", "Light Is Speech", "What Are Years", "Keeping Their World Large" e "In Distrust of Merits".

El cambio evidente que se opera en el acercamiento de Moore al mundo ha sido reconocido por críticos como Bernard F. Engel que hacen hincapié en lo traumático que fue para Moore ver que la sociedad se destruía ante sus ojos:

Her poems of the war years suggest that she found the war destructive to her comfortable understanding of the world as a place where though "confusion" is rampant and danger always exists one may hope to survive by armoring the self with courage, fortitude, honesty, and other primary values. The war threatened to destroy not only her understanding, her ability to make voyages of discovery that she enacts in her poems, but also her preferred persona, the self as moral observer that she painstakingly created.³

La descripción que hace Engel sobre los efectos de la guerra en la poesía de Moore es muy acertada en cuanto a la influencia

negativa que tuvo en una de sus características más fascinantes que es la capacidad de la artista de imaginar, descubrir y desarrollar esos mundos *sui generis* que sólo ella era capaz de crear. La experiencia de la guerra fue un duro golpe emocional en la época en que Moore se sentía especialmente desolada por la penosa enfermedad de su madre y también por la participación indirecta en el conflicto de su hermano Warner, que era ministro presbiteriano y capellán de la armada, y que fue movilizado a la zona marítima del Pacífico. A pesar de todas estas contingencias personales, Moore se mantuvo firme en sus convicciones antibélicas que ya había manifestado en algunos poemas que escribió durante la Primera Guerra Mundial. Un caso particular que demuestra su compromiso personal en contra de la guerra y del armamentismo es su poema "To the Soul of 'Progress'" (1915), retitulado "To Military Progress" en 1917.⁴ Esta oda satírica de sorprendente economía de recursos es una aguda crítica a aquéllos que piensan que la guerra conlleva algún tipo de progreso o de beneficio social. Asimismo, "To Military Progress" lamenta el uso tan empobrecedor que hacemos los humanos del poder de la mente, ya que somos incapaces de evitar los desastres de la guerra, "You use your mind / like a millstone to grind / chaff". La metáfora de la piedra del molino que muele la paja evoca, por un lado, la sonoridad machacona de las detonaciones de una batalla y por otro, la absurda insensatez de su existencia. En este poema de juventud Moore nos revela una sutil ironía al dejar al

descubierto, mediante la presentación de frías y demoledoras imágenes de cuerpos desmembrados, la mecánica inhumana de cualquier guerra:

at your torso,
 prostrate where the crow
 falls
 on such faint hearts
 as its god imparts,
 calls

and claps its wings
 till the tumult brings
 more
 black minute-men
 to revive again,
 war
 at little cost.⁵

Los breves pero incisivos y precisos versos proclaman la crueldad y la rapacidad que manifiesta la perfecta e inútil maquinaria de la contienda bélica y su insaciable consumo de vidas humanas en pos de un progreso embrutecedor. Es posible que Moore se sintiera, al escribir "To Military Progress", especialmente afectada por los avances tecnológicos en materia armamentista que se emplearon durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial. A nuestro juicio, la poeta rechaza el concepto de progreso aplicado a la modernización de la máquina de la guerra, ya que el resultado es siempre el mismo, la irreparable pérdida de vidas humanas.

En una obra relativamente temprana como "To Military

Progress" se puede percibir la preocupación de Moore por la incapacidad de los humanos de potenciar las infinitas posibilidades de la mente y la absurda insistencia en disociarla del cuerpo. En este sentido, los soldados del poema son cuerpos carentes de mente y, por tanto, vulnerables a cualquier ataque destructivo. Moore se resiste desde sus primeras obras de los años diez a asumir formas de pensamiento que ella define como masculinas y que rechaza en la serie de poemas: "To Statecraft Embalmed", "Pedantic Literalist", "To a Steam Roller" y "Sojourn in the Whale". En todos estos textos se pone de manifiesto el desinterés y el rechazo de la autora por adoptar códigos de comportamiento caracterizados por la ostentación, la dominación, la intolerancia, la preponderancia de la jerarquización del conocimiento y la autoridad del lenguaje unívoco. En contra de estas actitudes, la poesía de Moore se manifiesta y se escribe abierta, ambigua, múltiple, descentrada, anti-jerárquica, intuitiva e inclusiva. Su poesía reivindica el deseo de un mundo menos opresivo, menos rígido y más libre e imaginativo. Por tanto, la guerra para Moore es el resultado de una forma de pensamiento que entra en conflicto con sus valores más íntimos y que materializa el mundo que Moore siempre intentó combatir literariamente en su obra.

Los poemas que Moore escribió durante la Segunda Guerra Mundial nos revelan la esencia de la epistemología mooreiana pero con un lenguaje mucho menos preciso y más explícito, fruto de las

necesidades y de las presiones de un mundo convulsionado y ávido de información. Sin embargo, a nuestro juicio, poemas como "In Distrust of Merits" (1943)⁶ expresan, a través de sus entrecortados versos, una voz de integridad ética y moral alejada de condicionamientos nacionales y políticos. En este sentido, la gestación del poema nos brinda una clara idea del pensamiento de Moore en cuanto a la legitimidad de actitudes maniqueístas que dividían el mundo de la guerra en aquéllos que actuaban de manera ilícita y en los aliados que se erigían en los benefactores de la Europa ocupada. En una carta que Moore dirigió a su hermano Warner en 1939 podemos percibir la profundidad de pensamiento que caracterizaba a Moore al poder ir más allá de juicios superficiales y al ser capaz de profundizar en la complejidad del devenir humano. Estas reflexiones son importantes en la medida en que configuran el proceso de creación y demuestran que la escritura de "In Distrust of Merits" tuvo un prolongado desarrollo previo, a pesar del carácter emocional de la obra:

While waiting for the movie last night I read Bear a piece from The Spectator by Reinhold Niebur on Germany's condition as a race—in persecuting & being subject to Hitler, & though Bear says we already know it, he reminds us that intolerance is at work in us all *in all countries*,—that we ourselves "persecute" Jews and Negroes & submit to wrongful tyranny. Or at least feel "superior" in sundry ways.⁷

La idea fundamental que se trasluce de esta carta familiar es, precisamente, la que configura la entidad poética de "In

Distrust of Merits" y que se plasma en el hecho de que Moore hace suyas las palabras de Reinhold Niebur. Es decir, el problema más profundo e importante que genera la guerra a la postre subyace en nosotros mismos y es el de la intolerancia y la falta de comprensión. Ambas actitudes pueden ser vencidas durante un proceso de concienciación y de reflexión individuales que cada uno de nosotros debería llevar a cabo en un acto de humildad y de autocrítica. Es importante señalar que lo primordial del comentario que le hizo Moore a su madre ("Bear") es que podemos vislumbrar que la poeta no cae en análisis fáciles de los hechos, siempre va mucho más allá de lo "visible" pues recordemos que su dictum favorito, "the power of the visible is the invisible", entraña esa capacidad de sondear las recónditas interioridades del ser humano. De hecho, la guerra como un hecho real y visible se convierte a los ojos de Moore en una batalla que se desarrolla dentro de nosotros mismos, "There never was a war that was / not inward".

"*In Distrust of Merits*" es uno de los poemas más populares de Moore y quizás sea uno de los más compilados en antologías y en libros de poesía.⁸ Al mismo tiempo, es un texto que ha suscitado una gran polémica entre los críticos que se muestran divididos a la hora de valorar la obra en su justo término. Entre los críticos detractores se encuentra la estudiosa Bonnie Costello, quien opina que los poemas de la guerra son una muestra evidente de la presión emocional que ejercía en la poeta el

ingente caudal informativo con el que se abrumaba a la audiencia civil. Además, Costello califica de didáctico el espíritu que subyace a estos poemas lo que, a la postre, traiciona el tratamiento del tema de la guerra desde unos postulados más neutrales o distanciados.⁹

Para el crítico John Slatin, "In Distrust of Merits" demuestra el declive artístico de Marianne Moore si se compara con las grandes obras de la primera época de su carrera. En concreto, el poema fracasa al intentar alcanzar un clima emotivo por medio de repeticiones retóricas y signos de exclamación; éste último procedimiento, según Slatin, resulta innecesario y pone de manifiesto la falta de convicción que tienen los versos al tener que apoyarse en este tipo de recursos de puntuación para resultar medianamente convincentes.¹⁰

La estudiosa Jeanne Heuving, por otro lado, comenta que los poemas de la guerra carecen, en su gran mayoría, del virtuosismo técnico del que Moore hizo gala durante la parte más significativa de su carrera literaria. Esta falta de elaboración formal y técnica influye de manera decisiva en la visión poética de Moore, que se reduce en su proyección expresiva.¹¹

En general, los críticos que manifiestan reparos en cuanto a la calidad poética de "In Distrust of Merits" coinciden en señalar que el problema fundamental del poema es que es inconexo y desarticulado debido al fuerte impacto que supuso en el pensamiento de Moore el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial.

Pero además en todas estas críticas se insiste en señalar que "In Distrust of Merits" vulnera el dictum modernista que consideraba la expresión directa de emociones en la poesía como signo indiscutible de falta de técnica y de mal gusto estético.

En cuanto a los críticos que han alabado "In Distrust of Merits" y que lo consideran un poema comprometido con el convulso momento histórico destaca el poeta W. H. Auden, que lo calificó como el mejor poema que se había escrito sobre la guerra y que era "the only war poem so far that made any sense".¹²

Las estudiosas Laurence Stapleton y Grace Schulman también han visto en esta obra un claro paradigma de profundidad moral y ética que pone de manifiesto la asombrosa capacidad de Moore de penetrar en las insondables profundidades del comportamiento humano. Laurence Stapleton reconoce en "In Distrust of Merits" los intrincados patrones discursivos de Moore, además de su innegable valor moral al tratar una experiencia como la guerra con un rigor analítico innegable:

Profound as it is, difficult in the best sense, as the music of Bach is difficult to understand in all its inner relationships, *In Distrust of Merits* enters a domain of feeling that arose from a new kind of experience of war. There lay an encounter like a battle between the mind of the civilian and the fighting men whose suffering he could only share by a rebirth of himself [...] supporting the rare and universal insight of *In Distrust of Merits* is a tough underlying logic, controlling the movement of thought from one stanza to the next, so that the whole poem possesses what T.S. Eliot called the logic of emotion. The logic of emotion in her poem confronts the psychological conflicts from the wars stem.¹³

Por su parte, Grace Schulman descubre en el poema una especie de acto catártico en el que se plantea el conflicto entre la batalla interna y la batalla externa que no ofrece reconciliación final, pero que el poema estructura "a process of purifying the heart through intensive self-analysis, and of joining heart and mind in the act of attentive contemplation".¹⁴

Uno de los acercamientos más iluminadores al poema lo constituye el brillante ensayo "Writing War Poetry Like a Woman" (1989) de la crítica feminista Susan Schweik.¹⁵ Esta aproximación inscribe "In Distrust of Merits" dentro de los poemas sobre la guerra de Emily Dickinson, H.D. y Edith Sitwell, en el sentido de que Moore, al igual que las otras escritoras, visualizan la guerra dentro del ámbito personal y con fuertes raíces en el mundo espiritual.¹⁶ Según Schweik, el éxito público de "In Distrust of Merits" se debió en mayor medida a que el poema se expresa en términos abstractos y de ese modo podía captar la atención de la gran mayoría de los lectores. En este sentido, Schweik señala que,

In American forties war poetry, for instance, "experience of war" was generally taken to comprehend the experience of the soldier but not generally, during the war itself, the experience of the holocaust victim, the Japanese American in an internment camp, or a woman working in a defense plant.¹⁷

En nuestra opinión, la interpretación de Schweik pone de relieve uno de los aspectos de la poética femenina de Moore que

resultan más llamativos y que hemos señalado en el transcurso del presente estudio. Nos referimos a su insistencia en presentar textos abiertos, inconclusos y llamativamente ambiguos. Es decir, "In Distrust of Merits" no es un poema que presente una visión de la guerra desde la experiencia masculina del soldado que tomó parte activa en el campo de batalla. Al contrario, el poema es una especie de testimonio ideológico profundamente espontáneo donde se expresa el decidido rechazo de Moore a la guerra, como manifestó en una entrevista:

Q.: One time I heard you give a reading, and I think you said that you didn't like "In Distrust of Merits," which is one of your most popular poems.

A.: I do like it; it is sincere but I wouldn't call it a poem. It's truthful; it is testimony—to the fact that war is intolerable, and unjust.

Q.: How can you call it not a poem, on what basis?

A.: Haphazard; as form, what has it? It is just a protest—disjointed, exclamatory. Emotion overpowered me. First this thought and then that.¹⁸

De las palabras que Moore utiliza para explicar su peculiar percepción de "In Distrust of Merits" creemos que es interesante señalar que la sinceridad fue, sin duda, el detonante principal en el proceso creativo de la obra. Pero es preciso hacer mención del elemento que desencadenó la escritura de "In Distrust of Merits" ya que, como en ocasiones anteriores, se fraguó a partir de la visión de una imagen concreta. En este caso, Moore comentó que cuando hojeaba la revista Life vio la foto de un soldado

muerto en el campo de batalla.¹⁹ La terrible imagen de una muerte innecesaria dio vida y pasión al impulso artístico que Moore convirtió en uno de los poemas más comprometidos moralmente sobre la guerra.

Así pues, consideramos que la sinceridad moral con que Moore se enfrenta al hecho de la guerra constituye, a nuestro entender, el principio que articula "In Distrust of Merits" y que, por otro lado, no resulta una actitud aislada dentro del pensamiento mooreiano si recordamos que para la poeta "art is genuine not because it captures 'truth' in 'form' but because it has sincerity and gusto".²⁰

El poema se inicia con una pregunta retórica que plantea la primera duda crucial sobre la legitimidad moral de la guerra:

Strengthened to live, strengthened to die for
medals and positioned victories?
They're fighting, fighting, fighting the blind
man who thinks he see,—
who cannot see that the enslaver is
enslaved; the hater, harmed.²¹

La introducción, en los primeros versos, del tema de la victoria y de su inmediata recompensa convertida en el emblema visible de las medallas, problematiza la brillante parafernalia que rodea el rito de la guerra. Este momento conscientemente dramatizado por Moore es un eco reflexivo de otro pasaje significativo de "Marriage" donde se pone de manifiesto la

predilección masculina por hacer ostentación de objetos que simbolizan el poder de la jerarquización, el dominio y la preponderancia: "'Men are monopolists / of 'stars, garters, buttons / and other shining baubles'— / unfit to be guardians of another person's happiness.'"²²

Los términos en los que Moore cuestiona la vigencia ética de la guerra están representados por la victoria y su iconización simbólica en un artilugio llamado medalla. La minimización con que son presentados estos aspectos contrasta con la apabullante realidad física de la vida y la muerte y de cómo, ante la esencia de estos hechos innegables, las medallas carecen de valor moral puesto que su origen yace en el dolor de los que perdieron la vida en el campo de batalla.

Curiosamente, la misma reflexión la encontramos en el poema nº 67 de Emily Dickinson, "Success is counted sweetest"²³, donde la poeta, con singular habilidad descriptiva, nos habla de la victoria desde el punto de vista de la agonía del soldado vencido: "As he defeated —dying— / On whose forbidden ear / The distant strains of triumph / Burst agonized and clear!".²⁴ Tanto Moore como Dickinson socavan nuestros horizontes de expectativas como lectores, ya que analizan la victoria en su aspecto más cruel y desagradable, es decir, sacan a la luz el horror que se oculta tras el brillo de las medallas y las pompas militares.

La pregunta retórica que abre los primeros versos, con su manifiesta carga dubitativa, preludia el escepticismo que

caracterizará el resto del poema y que se formula a través del método formal de la antítesis, la yuxtaposición continua de oraciones antinómicas y oximorónicas del tipo "the blind man who / can see", "O alive who are dead", "the enslaver is / enslaved", "the hater, harmed". La continua contraposición de aserciones que se contradicen contribuyen a que la indeterminación se vaya adueñando del poema, que se refuerza con el empleo que Moore hace de los pronombres. En concreto, el uso de "they" en el verso "They're fighting, fighting, fighting the blind" no especifica, intencionadamente, a ninguno de los bandos que tomaron parte en la Segunda Guerra Mundial. Ello incide en uno de los aspectos más llamativos del poema que es el de la falta de especificidad, en cuanto a lugares, momentos, individuos o contendientes. Moore evita toda alusión a tiempo y lugar, quizás en un intento de desvincular el hecho puntual de la guerra del momento histórico para proceder a una discusión reflexiva mucho más profunda y abierta.

La ambigüedad implícita que reside en el uso redundante del pronombre "they", en las tres primeras estrofas, además de contribuir a la indeterminación referencial, incide en la posición reflexiva de la voz poética que habla en contra de la estasis del poema. En este sentido, creemos que la falta de filiación partidista de "In Distrust of Merits" ha contribuido, en gran medida, a la recepción negativa por parte de los críticos que han echado de menos en el texto una fácil arenga maniquea en

contra del fascismo y del nazismo.²⁵

A pesar de la presión emocional que ejercieron las noticias en la escritura Marianne Moore su respuesta literaria no se vio inmersa en análisis patrióticos o actitudes sentimentales vacuas. En este sentido, la tercera estrofa de "In Distrust of Merits" es una muestra muy significativa de cómo la poeta articula la discusión sobre la guerra a través de la implicación de la voz poética en el proceso reflexivo:

contagion of trust can make trust. They're
 fighting in deserts and caves, one by
 one, in battalions and squadrons;
 they're fighting that I
 may yet recover from the disease, My
 Self; some have it lightly; some will die. "Man's
 wolf to man" and we devour
 ourselves. The enemy could not
 have made a greater breach in our
 defenses. One pilot-

La aparición, una vez más, del pronombre "they" deja paso a un "I" que se inserta en la comunidad de voces. A lo largo de este estudio hemos señalado, en numerosas ocasiones, que el pronombre personal "I" es infrecuente en la obra mooreiana debido a la resistencia de la poeta a involucrarse en el proceso poético directamente o a través de la máscara del "yo". Sin embargo, en la poesía que se publica en la década de los años cuarenta se observa la presencia habitual del yo poético que emerge, se hace público y forma parte de las otras voces de las citas. A decir

verdad, el drama de la guerra hizo que la coraza poética protectora de Moore se resquebrajara y que sus emociones brotaran a través de un "I" que muchas veces se expresa con la inocencia de una artista neófita. No obstante, estimamos que Moore mantiene su espíritu combativo de mujer poeta y que, a pesar de las circunstancias históricas, su poesía mantiene la esencia que caracterizó su obra más innovadora.

La presencia de "My Self", escrito con mayúsculas, incide en uno de los aspectos que Moore relaciona directamente con los males de la guerra y que es el excesivo egocentrismo y el egoísmo que, en definitiva, están vinculados con las actitudes bélicas y fascistas. La inclusión del yo poético y la sucesiva transformación del mismo en un "we" —"'Man's / wolf to man' and we devour / ourselves"— explica el discurso universalista y plural que la poeta siempre apreció en gran medida. Asimismo, la presencia de sentencias contribuye a enriquecer la porosidad poética de su obra tardía. El aforismo "Homo homini lupus", del comediógrafo latino Tito Maccio Plauto colabora de forma definitiva en el desarrollo del argumento dialéctico de "In Distrust of Merits" junto a otras citas del Nuevo Testamento que, a decir verdad, socavan la tendenciosa propaganda militarista en la que todas las guerras se apoyan estratégicamente. La contundencia de la imagen del hombre que devora al hombre se proyecta a lo largo del texto con la repetición obsesiva de la palabra "fighting", que se convierte en *leit-motiv* y en el

elemento estructural más importante, ya que imita métricamente, en una suerte de "*moto perpetuo*", el ritmo machacón del paso de los soldados.

En cuanto a otros elementos prosódicos, destaca el diseño estrófico característico de la obra de Moore, pero en esta ocasión las estrofas presentan una rima final muy sonora que contribuye a una marcada eufonía. El patrón silábico-estrófico consta de dos cuartetos con rima consonante *a,b,a,b* y entre las mismas se encuentra un pareado decasílabo que generalmente posee las rimas internas más sonoras:

Hate-hardened heart, O heart of iron,
iron is iron till it is rust.

La catarsis humana de Moore en "*In Distrust of Merits*" es excepcionalmente valiosa en el contexto de los poemas de la guerra, ya que es una obra en la que no se hace una apología al sacrificio de los aliados o a la malignidad de Hitler. La transcendencia del poema alcanza su culminación en la quinta estrofa cuando se llega a los profundos orígenes de la guerra que para Moore se hallan en la intolerancia racial, la intransigencia, el odio y el egoísmo:

to the fighting—it's a promise— "We'll
never hate black, white, red, yellow, Jew
Gentile, Untouchable." We are
not competent to

make our vows. With set jaw they are fighting,
fighting, fighting,—some we love whom we know,

La manifiesta aversión de Moore por todo aquello que significara discriminación racial o sexual se ha señalado en este estudio, pero la presencia tan clara de un manifiesto anti-racista en "In Distrust of Merits", además de las explícitas alusiones a razas que componen el panorama humano de los Estados Unidos, supone una crítica abierta a ciertas actitudes intransigentes que siempre obtuvieron un cierto respaldo popular en dicho país. De hecho, Moore no sólo criticó el racismo en "In Distrust of Merits", sino que también realizó declaraciones durante la guerra en las que demostró su profunda preocupación sobre la exaltación de la virilidad norteamericana y la cultura del exceso en épocas de escasez y sufrimiento en la Europa ocupada:

I detest our tendency to glorify American virility and our unwillingness to sacrifice comfort in small ways, —our demanding luxurious food, clothes and commodities, and our unwillingness to save materials for the war.²⁶

Las palabras de Moore demuestran un alto grado de conciencia social y, aunque estaba en contra de la guerra, era consciente de la falta de solidaridad social que implicaba el derroche de la sociedad norteamericana y del machismo que reinaba, sobre todo en los estamentos militares. La visión de Moore como mujer poeta

es la de que es imposible que los pueblos vivan en armonía si ciertas actitudes de arrogancia, derroche, insolidaridad, racismo y odios ancestrales subsisten.

Marianne Moore manifiesta su profundo rechazo a estas actitudes antisociales en "In Distrust of Merits" con una metáfora que penetra el poema; nos referimos al uso recurrente de la capacidad de ver y de su antítesis, que es la ceguera humana "fighting the blind / man who thinks he sees,—"; "O alive who are dead, who are / proud not to see". Los ecos trascendentalistas de Emerson y Whitman se perciben en la reiterada presencia de la metáfora de la ceguera como un proceso de autoengaño y, en contraposición, el acto de ver se convierte en la metáfora del discernimiento visionario. En otras palabras, para Moore ver equivale a comprender la realidad desde la disensión y el cuestionamiento. Así pues, la voz poética recrimina a los contendientes su incapacidad de aprehender la realidad, ya que están cegados por la enajenación de la batalla, "O small dust of the earth / that walks so arrogantly, / trust begets power and faith is / an affectionate thing".

"In Distrust of Merits" termina con la asunción por parte de la voz poética de aquello que se ha estado proponiendo a lo largo del poema, es decir, de la necesaria revolución individual para proceder a un verdadero cambio social:

There never was a war that was

not inward; I must
fight till I have conquered in myself what
causes war, but I would not believe it.

A pesar de los intentos loables por iniciar el proceso de descubrimiento espiritual la desconfianza de la voz poética invade los últimos versos, como si tratase de un eco lejano del título del poema. La ironía del verso "but I would not believe it" pone de manifiesto un profundo escepticismo no sólo ante la validez de la guerra, sino también ante la posibilidad de poder controlar el espíritu belicoso que reside en el interior del ser humano y que le conduce irremediabilmente a la confrontación.

La obra termina, aunque no concluye, con una de las sentencias con las que Moore suele sorprender al lector, "Beauty is everlasting / and dust is for a time". Se resuelve así la paradoja: el polvo de la muerte se desvanece mientras que lo bello permanece. La conclusión moral nos lleva a plantear el último significado del poema que, en nuestra opinión está profundamente ligado al código estético de Moore y, en este sentido estimamos oportuno recordar que para la poeta "language is a special extension of the power of seeing"²⁷. Con ello queremos decir que los versos finales están relacionados con el proceso reflexivo interior que ha llevado a cabo la voz del poema y que se ha construido a partir del lenguaje poético. Esta reflexión ha elaborado una obra de arte que permanece y es bella por cuanto genera creatividad, pensamiento e ilumina las

tinieblas de la guerra.

A pesar de todas las críticas negativas que ha despertado "In Distrust of Merits", relacionadas en gran medida con su abierta emotividad y con la convivencia de los elementos idiosincrásicos de la poética mooreiana y aspectos un tanto tradicionales,²⁸ creemos que el poema es una obra comprometida con su tiempo, pero sobre todo es un acto de protesta de una artista honesta y concienciada con los conflictos humanos. Además, "In Distrust of Merits" habla de la guerra desde la visión de una mujer y no desde las vivencias de un soldado. Por tanto, el testimonio de la poeta significa la valiosa aportación de un punto de vista radicalmente divergente que incluso nos llevaría a hablar de la feminización de la experiencia de la guerra. La crítica abierta de Moore a la guerra y su análisis desde postulados de autocrítica individual representan un rechazo a los planteamientos nacionalistas de carácter chauvinista, profundamente embrutecedores, que ya hemos señalado en un poema de juventud como "To Military Progress".

La problematización de la guerra, no sólo como un conflicto exterior, sino como la manifestación de un debate interior se vuelve a recrear en "'Keeping Their World Large'" (1944)²⁹. En esta ocasión, Moore se refiere a la guerra en Italia, donde las bajas de los soldados norteamericanos fueron con diferencia las más altas y, en este sentido, la poeta asume, una vez más, su compromiso moral con las víctimas. Sin embargo, en "'Keeping

Their World Large'" la poeta vuelve a refugiarse en su mundo artístico referencial y hace alarde de los tesoros de la vetusta patria de Dante, que en vano pueden contrarrestar el horror de la contienda. La visión de la nación italiana inundada de cadáveres como manifestación de la victoria no resulta aceptable a los ojos de Moore, "against this way of victory. / That forest of white crosses! / My eyes won't close to it."

A pesar del carácter emocional de los "war poems" Moore conserva su finísima e irónica pluma, en especial en todo aquello que concierne a las pautas sociales de su país. Es preciso señalar que la poeta siempre consideró el derroche y el despilfarro de la sociedad de consumo como inaceptables desde su concepción solidaria de la sociedad. Prueba de ello son los contundentes versos de la última estrofa de "*Keeping Their World Large'*" donde la poeta debate, una vez más, la postura acomodaticia de los norteamericanos que desde el bienestar de sus casas contemplaban el espectáculo de la guerra como si se tratase de una superproducción cinematográfica de Hollywood:

They fought the enemy,
we fight fat living and self-pity.
Shine, o shine,
unfalsifying sun, on this sick scene.³⁰

Igualmente irónicos resultan los versos del poema "*Light is Speech*" (1941)³¹, que en esta ocasión exploran la Segunda Guerra

Mundial desde la experiencia de un país europeo como Francia. Resulta sorprendente el dominio que Moore poseía de la historia y su capacidad de relacionar esos conocimientos con el presente, siendo capaz de ofrecer una visión de la realidad ciertamente preclara. Este es el caso de "Light is Speech", donde la poeta repasa la historia francesa desde el punto de vista de la defensa de la libertad de expresión y de la lucha de sus pensadores por convertir la cultura en una expresión de la iluminación ilustrada. Moore utiliza estos conceptos para contraponer la ocupación nazi y sus terribles efectos en la proverbial libertad de expresión del pueblo francés:

Liberty holding up her
 torch beside the port, hear France
 demand, "Tell me the truth,
 especially when it is
 unpleasant." And we
 cannot but reply,
 "The word France means
 enfranchisement; means one who can
 'animate whoever thinks of her.'"³²

Según aclaran las notas de "Light is Speech" la cita, "'Tell me the truth, / especially when it is / unpleasant'", es del Mariscal Pétain, que fue jefe del gobierno de Vichy y cuya actuación frente a la ocupación nazi ha suscitado todo tipo de opiniones contradictorias entre los historiadores. Las palabras de Pétain resultan irónicas debido a las circunstancias poco claras que rodearon su figura política. Ahora bien, esta frase

proyecta otros significados dentro del contexto del poema, ya que hablan de la verdad y la libertad en un momento histórico en el que estas palabras tenían un sentido dramático porque en la Francia ocupada esos valores habían sido conculcados.

Los "war poems" son, a nuestro juicio, un testimonio poético inestimable que nos presenta las vivencias de Moore en un momento histórico clave desde su situación personal de mujer civil que observa la contienda absolutamente conmovida y consciente de que una recreación poética del conflicto implica un análisis ético profundo que trascienda los aspectos más superficiales de la guerra. En la medida en que Moore se dirige al lector de manera crítica, activa y antipartidista alejada de consideraciones maniqueas, se produce un distanciamiento de modelos de pensamiento que apoyan, aunque sea inconscientemente, la estética de la guerra y de la confrontación. En este sentido, la poesía antibélica *Trilogy* (1944-46) de H.D., o "Roosters" (1941) de Elizabeth Bishop también cuestionan muy seriamente todo lo que concierne a las estructuras patriarcales que mantienen y sustentan el mundo de la guerra y postulan la búsqueda de una estética femenina. Las obras de estas poetas toman parte activa en la configuración de una poética anti-bélica que busca otras voces divergentes y subversivas que no sustenten los valores tradicionales de la guerra.

Marianne Moore estudia en sus "war poems" las causas de la guerra e incluso aporta, con una actitud ciertamente didáctica,

lo que para ella es el origen de los enfrentamientos, es decir, la intolerancia, el racismo y el egoísmo. Además, Moore es consciente de que ciertas actitudes sociales como "la glorificación de la virilidad norteamericana" favorecen unos comportamientos insolidarios y claramente injustos en una sociedad plural y abierta.

En nuestra opinión, durante la década de los años cuarenta Moore continuó reflejando en su poesía el deseo de cambiar muchas actitudes sociales, si bien es cierto que en algunos poemas abandonó, en cierta medida, la coraza formal virtuosística que la hacía impenetrable en pos de una poesía más pública y programática. En relación con este aspecto, es curioso comprobar que Moore, en una de sus cartas a Williams, comentara: "Writing is not just virtuosity; but an interpretation of life".³³ Con ello no queremos sugerir que el abandono puntual en algunas obras de la complejidad formal significara la renuncia a su compromiso social como mujer poeta ni, por supuesto, la devaluación de su calidad como escritora. Sencillamente, se produjo lo que podríamos denominar una especie de concienciación de que su poesía podía tener cierta influencia a nivel popular y quizás ello contribuyó a que Moore se desprendiera, circunstancialmente, de su coraza poética protectora. Además, durante la década de los años cuarenta Moore experimentó dos de los hechos que más la marcaron anímicamente —la Segunda Guerra Mundial y el fallecimiento de Mary Warner Moore en 1947— y creemos que estas

experiencias son el origen del cierto carácter moralista y didáctico que se puede observar en los "war poems". No obstante, hemos de puntualizar que la obra de postguerra de Moore conserva la frescura innovadora de su producción artística más carismática e incluso podemos observar la reafirmación de su quehacer poético juvenil en textos como "Poetry", "Tom Fool at Jamaica" o "Baseball and Writing".

En suma, estimamos que se ha prestado muy poca atención crítica a la obra tardía de Marianne Moore, a pesar de que hay muchos poemas que exploran y profundizan en las cuestiones fundamentales de la poética mooreiana que hemos discutido en este estudio.

4.2. EL OCASO DE UNA MAESTRA DEL VERSO: "THE MAGICIAN'S RETREAT".

"I disliked the term 'poetry' for any but Chaucer's or Shakespeare's or Dante's. I do not now feel quite my original hostility to the word, since it is a convenient almost unavoidable term for the thing (although hardly for me—my observations, experiments in rhythm, or exercises in composition). What I write, as I have said before, could only be called poetry because there is no other category in which to put it".³⁴

La lectura de este manifiesto poético de Moore nos brinda la oportunidad de descubrir la prodigiosa vitalidad de una

escritora de singular personalidad artística que cuando efectuó estas declaraciones contaba con 74 años de edad. La excepcionalidad de sus palabras y, sobre todo, la lúcida consciencia de su originalidad nos hacen reflexionar sobre la actitud poética que Moore mantuvo durante sus últimos años de creación que, por otro lado, estuvieron marcados por una actividad sorprendente.

La resistencia pertinaz que encontramos en las palabras de Moore a categorizar su obra dentro del género de la poesía también se reprodujo en sus reservas a ser llamada poeta:

I hesitate to call myself a poet, because anybody could do what I do. There is a difference, though. I don't know that everybody could like things as much as I like them.³⁵

Lógicamente, llegado este punto tenemos que preguntarnos por las razones que, sin duda, explican esta reiterada negativa de Moore a acomodarse a un nombre y a un género. En primer lugar, Moore deja muy claro que su obra se incluía dentro del género de la poesía por una necesidad categorizadora, puesto que, como ella misma admite, sus idiosincrásicos experimentos híbridos se resistían a metodizaciones fáciles. Además, dentro de la epistemología modernista más radical, en la que Moore se inscribe, se postula la no diferenciación entre el lenguaje poético y el lenguaje natural cuya manifestación más visible es el "*collage*". En segundo lugar, la singular reticencia a ser

llamada poeta y, en concreto, a ser definida como la mejor mujer poeta para ella no tenía mayor significado que el puramente anecdótico porque era consciente de que esas categorías no explicaban la realidad de ser mujer escritora en los Estados Unidos. A este respecto, Moore hizo un comentario ciertamente jugoso sobre las alabanzas que se hacían a su excelencia poética con motivo de las celebraciones de su septuagésimo séptimo aniversario:

I know they say I was the best woman poet in this country; but you see...that means nothing, just nothing at all; because here in America not more than two, or perhaps three, women have even *tried* to write poetry.³⁶

La modesta explicación de Moore es un análisis muy significativo de un hecho que, a pesar de los homenajes y las lisonjas, la poeta no quería evitar. Se trata, en nuestra opinión, de un profundo sentido de la realidad sobre el acceso de las mujeres al mundo literario y a la cultura en general pero, sobre todo, lo que resulta impresionante de sus palabras es el concepto de la equidad y de la perspectiva histórica que Moore tenía cuando era una anciana. Las declaraciones de Moore expresan la asunción de que ante todo era una mujer escritora que creaba unos objetos literarios que no se acomodaban a los cánones del género de la poesía y que tenían como característica fundamental la de ser obras experimentales en todos los aspectos. Además, no es una

coincidencia que Moore incida en que su actividad como escritora no es producto de una excepcionalidad espiritual, porque una vez más, la poeta desacraliza el carácter misterioso, arcano y hasta cierto punto elitista de la poesía contra el que ella ha luchado desde sus escritos poéticos y prosísticos.

Las manifestaciones de Moore, en la última fase de su carrera poética, formulan la esencia de los experimentos que inició en los poemas de juventud de Bryn Mawr. Además, esta conciencia poética, por un lado, mantiene una negativa a asumir una visión estática, monolítica y dicotómica de la mujer poeta y, por otro, reafirma su carácter inclasificable, su resistencia cultural a seguir la tendencia del "*high modernism*" de iconizar el poema como objeto sagrado y al poeta como profeta con una voz vática. Moore sigue reivindicando su derecho a ser diferente y a escribir una obra que socava los límites del poema modernista como demuestra "Poetry" (1919).³⁷ Este poema es uno de los textos más carismáticos de Moore, ya que sintetiza la poética mooreiana no sólo por su estructura formal, sino por las interminables revisiones que finalizaron con la última versión en el año 1967 con motivo de la primera edición de los *Complete Poems*.

Hemos dejado para la última parte de este estudio la aproximación a un poema tan significativo porque estimamos que la última revisión que hizo Moore del mismo simboliza, en cierto modo, la culminación de una carrera poética que tuvo como máximas aspiraciones la constante superación y la innovación. Asimismo,

creemos que algunos críticos —Slatin, Heuving— han menospreciado el último período creativo de Moore aduciendo que su poesía a partir de los años cuarenta perdió la brillantez característica de los años veinte y treinta. A nuestro juicio, Moore continuó escribiendo poemas de gran calidad artística, si bien es cierto que parte de su obra tardía adquirió un aire celebrativo y programático debido, como ya hemos señalado, a la presión que ejercieron los medios de comunicación sobre su personalidad literaria, convirtiéndola en una especie de "poeta laureada" a la norteamericana.

El estudio de las distintas revisiones de "Poetry" nos indica que Moore fue modificando el poema conforme la recepción de su obra en general y del poema en particular iban cambiando. Asimismo, hay que señalar que hubo otros elementos puntuales como los críticos, las tertulias literarias, el período en la revista *The Dial*, la familia y los editores que influyeron en mayor o en menor medida en este proceso.

De las drásticas revisiones de "Poetry" son testigo las sucesivas ediciones por las cuales el poema pasó de tener cinco estrofas a tener tres, y posteriormente la última versión dejó reducido el poema a tres versos, con una especie de coda explicativa a modo de notas finales que incluía cinco estrofas.³⁸ La fascinante versión final de 1967 queda reducida a tres concisos versos que recuerdan, por la economía y la concisión, a los poemas del período de Bryn Mawr:

POETRY

I, too, dislike it.

Reading it, however, with a perfect contempt for it, one
discovers in
it, after all, a place for the genuine.³⁹

A pesar de las sucesivas e importantes "mutilaciones" que sufrió "Poetry", Moore decidió preservar los tres versos como una especie de testimonio del espíritu del poema guardando para las notas finales la glosa del mismo. Ahora bien, "Poetry" plantea desde los tres versos que preludian la explicación ulterior, la antipatía y el rechazo hacia la "poesía", algo que, como es lógico, sorprende a un lector que se ha acercado a un libro de poesía. Pero lo que, sin duda, resulta más insólito es que la voz poética asuma la complicidad de una audiencia ciertamente pragmática con el "too" del primer verso. Las connotaciones de esta especie de confesión autorial compartida por una hipotética audiencia implican un proceso de desfiguración de la poesía de Moore y, en general, de la poesía como género que comprende de manera bastante clara el escepticismo ante nociones como la canonicidad, la autoridad del artista sobre su obra, la asumida diferencia entre lenguaje poético y lenguaje natural y, por último, el concepto de poema como obra cerrada e inmutable ajena al mundo exterior. Igualmente, Moore abandona la torre de marfil de la comunidad poética y se declara una objetora de conciencia que comparte las reservas de un público que ha vuelto la espalda

a una poesía que se construye y reafirma nostálgicamente en los valores tradicionales.⁴⁰

El espíritu de esta postura ante la poesía se encuentra explícito en gran parte de la obra prosística de Moore como atestigua el ensayo "Subject, Predicate, Object" donde la poeta retoma en una suerte de alusión auto-referencial la explicación pormenorizada de "Poetry":

Of poetry, I once said, "I, too dislike it"; and say it again of anything mannered, dictatorial, disparaging, or calculated to reduce to the ranks what offends one.⁴¹

Los términos en los que Moore basa su particular percepción inciden en una visión de la poesía que se basa en la creatividad, la experimentación y el rechazo a los amaneramientos poéticos de los clichés convencionales. La transformación poética de estos ideales estéticos ha encontrado una plasmación real con la reiterada insistencia en la naturalidad, la originalidad y la sinceridad, "Originality is in any case a by-product of sincerity; that is to say, of feeling that is honest and accordingly rejects anything that might cloud the impression".⁴² No olvidemos que estos tres elementos fueron los que caracterizaron la obra poética de Moore durante sus cincuenta años de carrera literaria.

"Poetry" finaliza con una referencia a lo "genuino", y es precisamente este concepto el que se va a glosar en la versión

larga del poema que acompaña a las notas. Creemos que Moore, después de presentar su opinión sobre lo que podemos denominar poesía en su acepción tradicional, necesita definirla en términos generales y universales. Para ello la artista formulará una breve, pero completa, antología de los recursos que ella utilizó a lo largo de su vida artística.

Las cinco estrofas que forman la versión larga de "Poetry" recogen las técnicas y atributos esenciales que, a decir verdad, configuraron la marcada diferencia de la poesía de Moore frente al resto de los poetas modernistas. En primer lugar, cabría destacar la cualidad prosística de "Poetry", que identifica el tono conversacional de la obra mooreiana, "When they become so derivative as to become unintelligible, / the same thing may be said for all of us".

En segundo lugar, Moore hace gala en "Poetry" de su característica complejidad sintáctica, a través del uso de la elipsis, la omisión de conectores y la inversión. Estos elementos caracterizan la estética del silencio que ha distinguido las obras de Adrienne Rich, Elizabeth Bishop y Sylvia Plath, entre otras escritoras.

En tercer lugar, Moore incluye una breve serie de taxonomías de animales tras los que se enmascara para poder moverse a placer, a diferencia de la incapacidad de movimiento del crítico aludido, que nos recuerda los poemas de los años veinte, "elephants pushing, a wild horse taking a roll, a tireless wolf

under a tree, / the immovable critic twitching his skin like a horse that feels a flea".

En cuarto lugar, "Poetry" es un ejemplo carismático de poema "collage", ya que se dan cita alusiones a Tolstoy, A.H. Bullen y Yeats, además de incluir sentencias y aforismos alrededor de los cuales se construye toda una estructura argumentativa. Añadido a esto, Moore elabora un breve manifiesto en el que defiende la presencia de textos no canónicos en la poesía y su decidida intención de reciclar el lenguaje sin distinguir cuál sea su procedencia, "nor is it valid / to discriminate against 'business documents and / school-books'; all these phenomena are important". Esta referencia metaliteraria reclama abiertamente la democratización de la "High Culture" que Matthew Arnold proclamó y que Eliot a su vez reproduce en *The Waste Land* a través de sus alusiones a la grandeza perdida de los mitos, la historia, la literatura y una realidad moderna pobre y embrutecedora. La visión de la cultura que tiene Moore no guarda relación con la de Eliot, ya que para la poeta la realidad diaria de los periódicos, revistas, recibos, panfletos y lenguaje oral es un crisol de riqueza expresiva y cultural digno de ser incorporado de manera activa a su obra. Así pues, para Moore cualquier ser, cosa o idea es un objeto poético digno de formar parte de sus "imaginary gardens". La escritora demuestra en poemas como "Four Quartz Crystal Clocks" (1940), "The Arctic Ox" (1960) o "Baseball and Writing" (1961) que no hay diferencia

entre el lenguaje poético y el lenguaje natural, ya que desarrolla estas obras con el lenguaje que incorpora del recibo mensual de teléfono, de las retransmisiones deportivas o de las experiencias de un criador de bueyes árticos narradas en el *Atlantic Monthly*.⁴³ Estos textos en apariencia anti-poéticos se convierten para Moore en objeto de una profunda meditación sobre el comercio, el deporte y el arte, el valor del tiempo en nuestra sociedad y el papel relevante que adquieren los adminículos que utilizamos para medirlo, administrarlo y obtener un provecho económico: "Time is money".

Las reflexiones de Moore sobre el lenguaje literario, el status de la obra de arte y el discurso cultural que se materializan en la indeterminación textual de los poemas mencionados plantean las discusiones esenciales de los estudios que se han realizado sobre el modernismo anglonorteamericano en las últimas décadas. La proliferación de análisis sobre la significación del modernismo y el movimiento de la *avant-garde*, tanto en Europa como en los Estados Unidos ha estado motivado, entre otras razones, por la necesidad de identificar las raíces estéticas y de definir ideológicamente lo que se ha denominado la era postmoderna en relación a todo el devenir cultural de la primera mitad del siglo XX. En este fluir ideológico de ensayos y libros es menester señalar que los puntos de debate más trascendentales dentro del discurso sobre la modernidad son los que se refieren a la "autonomía artística", la "dificultad

poética" y el concepto de "tradición", éste último ampliamente debatido por el eminente crítico-poeta T.S. Eliot en ensayos como "Tradition and the Individual Talent" (1919), "Hamlet and his Problems" (1919) y "Ulysses, Order, and Myth" (1923).⁴⁴

El crítico Andreas Huyssen en su obra *After the Great Divide* (1986) cuestiona y debate en profundidad la asunción general de que la modernidad era un movimiento unitario a ambos lados del Atlántico y señala la confusión secular que se ha generado entre los críticos norteamericanos e ingleses al utilizar los términos modernismo y *avant-garde* indistintamente obviando las diferencias que hay entre ambos y su relación con la cultura de masas.⁴⁵ Huyssen explora los aspectos fundamentales de la *avant-garde* que, de acuerdo con el autor, se centran en dos conceptos: por un lado, la constitución de una relación íntima entre el arte y el mundo de la vida diaria y, por otro lado, la conciencia de un sentido de futuro. Frente a la activa discusión de los artistas de la *avant-garde* sobre el papel del arte dentro de la cultura y la sociedad y el deseo de los creadores europeos de salir del "ghetto" de la torre de marfil e integrarse en la vida diaria se encuentra, según Huyssen, el modernismo que quería institucionalizar el "*high art*":

In modernism art and literature retained their traditional nineteenth-century autonomy from everyday life, and autonomy which had first been articulated by Kant and Schiller in the late eighteenth century; the 'institution art' (Peter Bürger), i.e. the traditional way in which art and literature were produced,

disseminated, and received, is never challenged by modernism but maintained intact. Modernists such as T.S. Eliot and Ortega y Gasset emphasized time and again that it was their mission to salvage the purity of high art from the encroachments of urbanization, massification, technological modernization— in short, of modern mass culture.⁴⁶

La ideología de la *avant-garde* artística europea distaba mucho, según señala Andreas Huyssen, de los planteamientos modernistas sobre la autonomía del arte:

The *avant-garde* of the first three decades of this century, however, attempted to subvert art's autonomy, its artificial separation from life, and its institutionalization as 'high art' that was perceived to feed right into the legitimation needs of the nineteenth-century forms of bourgeois society. The *avant-garde* posited the reintegration of art and life as its major project at a time when that traditional society, especially in Italy, Russia, and Germany, was undergoing a major transformation towards a qualitatively new stage of modernity. Social and political ferment of the 1910s and 1920s was the breeding ground for *avant-garde* radicalism in art and literature as well as in politics.⁴⁷

A lo largo del discurso de Huyssen se comparan las condiciones culturales de Europa y de los Estados Unidos de Norteamérica en el siglo XX y se identifica a la vanguardia histórica europea —Dada, el surrealismo, el futurismo y el constructivismo— como el componente más fascinante de la modernidad en su compromiso de transformar la institución burguesa del arte:

Such an iconoclastic attack on cultural institutions and

traditional modes of representation, narrative structure, perspective, and poetic sensibility only made sense in countries where 'high art' had an essential role to play in legitimizing bourgeois political and social domination, e.g. in the museum and salon culture, in the theaters, concert halls and opera houses and in the socialization and education process in general.⁴⁸

En el caso de los Estados Unidos, Huyssen pone de relieve el hecho de que el *"high art"* todavía no había alcanzado un estatus de legitimidad entre el público con lo cual los postulados vanguardistas europeos no tenían mucho sentido si bien, la reacción de los escritores norteamericanos ante los postulados modernistas fue la asimilación casi inmediata de los mismos:

Thus it is not surprising that major American writers since Henry James, such as T.S. Eliot, Faulkner and Hemingway, Pound and Stevens, felt drawn to the constructive sensibility of modernism, which insisted on the dignity and autonomy of literature, rather than to the iconoclastic and anti-aesthetic ethos of the European avant-garde, which attempted to break the political bondage of high culture through a fusion with popular culture, and to integrate art into life.⁴⁹

Igualmente, el crítico Peter Bürger ha estudiado en su *Theory of the Avant-Garde* (1984)⁵⁰ el arte vanguardista y elabora un estudio histórico en el que hace un seguimiento de las distintas fases por las cuales pasó y evolucionó la burguesía y su relación con el arte. Desde el punto de vista de Bürger, la vanguardia no se rebeló contra la estética artística que le precedió, sino más bien contra el modo de recepción y el discurso

institucionalizado sobre el arte de la sociedad burguesa. Dentro del modo de recepción es capital la categoría de autonomía que se instituyó prácticamente desde el cambio histórico del mecenazgo al mercado literario del siglo XVIII que fue teorizado como el desinterés del juicio estético en la Tercera Crítica de Kant.⁵¹ Bürger llega a la conclusión de que una de las manifestaciones más extremas de la *avant-garde* es la negación radical de la categoría de la producción individual:

When Duchamp signs mass-produced objects (a urinal, a bottle drier) and sends them to art exhibits, he negates the category of individual production. The signature, whose very purpose it is to mark what is individual in the work, that it owes its existence to this particular artist, is inscribed on an arbitrarily chosen product, because all claims to individual creativity are to be mocked. Duchamp's provocation not only unmasks the art market where the signature means more than the quality of the work; it radically questions the very principle of art in bourgeois society according to which the individual is considered the creator of the work of art. Duchamp's Ready-Mades are not works of art but manifestations.⁵²

El ejemplo carismático de los "*ready-mades*" de Duchamp que selecciona Bürger para ilustrar cómo el modo de recepción y la institucionalización de la cultura pueden anular la carga crítica, subversiva e innovadora de la obra de arte pone de manifiesto la radicalidad de los postulados del autor al afirmar incluso que el "*high modernism*" fue una extensión de los principios de la estética idealista del siglo XIX.⁵³

Los análisis de Huyssen y Bürger sobre el amplio y extenso

mapa de la modernidad apuntan hacia la fragmentación de un movimiento artístico con multitud de voces y actitudes ante las complejas relaciones entre el arte y la sociedad, pero, sobre todo, discuten en profundidad las divergencias entre el modernismo anglonorteamericano y la vanguardia europea.

A la luz de estos planteamientos hemos de señalar que la poética mooreiana, cuya trayectoria fundamental se resume en su emblemática obra "Poetry", no discurre por los cauces del "*high modernism*" en el sentido de que niega la categoría de la autonomía de la obra de arte y de la producción individual al manifestar la importancia de la vida diaria y todos sus aspectos y al incorporar una asombrosa pluralidad de voces no poéticas. Además, en la versión corta "Poetry" se niega taxativamente el concepto de la obra de arte, en este caso de la poesía, como una actividad ensimismada en su propia existencia y alejada de otras realidades que Moore no está dispuesta obviar. Nos referimos a la cultura popular que Moore recogió en toda su obra al meditar sobre el béisbol, las carreras de caballos, el zoo, la vida en Nueva York, o la de una pequeña población, el recibo del teléfono, los artículos de las revistas populares, los periódicos, el circo, la música de Jazz, el día de San Valentín y todo un sin fin más de manifestaciones culturales, de lenguajes visuales, sonoros y escritos que se desarrollan alrededor de la poeta. En cierto modo, Moore se enfrenta y reta a los cánones elitistas del "*high culture*" emergente entre la poderosa

burguesía norteamericana y rompe esas ataduras para fundirse con los aspectos más insólitos del devenir diario. Asimismo, recordemos que la escritora mantuvo en sus primeros poemas una agria disputa dialéctica en contra de los críticos literarios que, según Moore, contribuían a la institucionalización del arte —"To a Steam Roller", "To Statecraft Embalmed", "Pedantic Literalist", "To Be Liked By You Would Be a Calamity".

"Poetry" es, por definición, una obra carismática de la poética híbrida e iconoclasta de Moore que ilustra su trayectoria ideológica y explica uno de los conceptos fundamentales que es el de "present / for inspection, imaginary gardens with real toads in them". Es decir, el único camino para encontrarse con lo genuino pasa por el de crear esos jardines imaginarios donde convivan los seres, los objetos y todos los aspectos del mundo real. Esta manifestación poética nos ilustra que el/la poeta es una especie de ilusionista cuyo arte es el de combinar, en una suerte de alquimia, lo irreal con la realidad, como afirma la poeta en su obra "The Mind, Intractable Thing": "O magnifico / wizard in words—poet".⁵⁴

Uno de los poemas que más abundan en el deseo de Moore de convertir su obra en reflejo de la cultura popular es "Baseball and Writing" (1961)⁵⁵. Para este texto Moore se inspiró en los partidos de béisbol radiados, "Suggested by post-game broadcasts", y en consecuencia el carácter de sus versos es eminentemente demótico. En muchos momentos del poema, se sienten

la expectación y la tensión de cualquier partido que es narrado a través de las ondas:

When three players on a side play three positions
and modify conditions,
the massive run need not be everything.
"Going, going..." Is
it? Roger Maris
has it, running fast. You will
never see a finer catcher. Well...
"Mickey, leaping like the devil"—why
gild it, although deer sounds better—
snarcs what was speeding towards its treetop nest,
one-handing the souvenir-to-be
meant to be caught by you or me.⁵⁶

"Baseball and Writing" está compuesto a partir de diez citas que se desarrollan a lo largo de siete estrofas, a excepción de la primera. Este hecho pone de relieve la importancia que Moore otorga al lenguaje oral y a la espontaneidad de los comentarios de locutores, jugadores y público en general. Además, en "Baseball and Writing" se hace hincapié en las numerosas analogías que se pueden establecer entre ambas actividades humanas entre las que Moore destaca el carácter público de la escritura y del béisbol.

Marianne Moore se sentía, en general, fascinada por los deportes, pero en especial por el béisbol que es un juego, eminentemente, defensivo. Como espectadora asidua de los estadios y admiradora del equipo de los Brooklyn Dodgers, esta poeta escribió muchos comentarios jugosos sobre este deporte que

muestran la minuciosidad con la que describía los detalles del juego:

One of the handsomest things about the game, I think, is accuracy that looks automatic in fielding fast balls. I never tire of a speedy ball from the catcher finding the glove of the pitcher, when half the time he isn't even looking at it.⁵⁷

Como señala Nancy Knutson en su ensayo sobre "Baseball and Writing" la trayectoria de una bola bateada con gran potencia era algo mágico para Moore, una magia que la poeta imitaba al saltar de una imagen a otra, de una frase a otra sin hacer uso de elementos conectores.⁵⁸

El carácter programático de este poema hace que Moore dé rienda suelta a su imaginación y haga una apología sobre las virtudes deportísticas de sus jugadores favoritos al igual que se embelesa al nombrar sus eufónicos nombres y, sobre todo, al juntarlos en series aliterativas, como se pone de manifiesto en la última estrofa:

sped by Luis Arroyo, Hector Lopez—
 deadly in a pinch. And "Yes,
 it's work; I want you to bear down,
 but enjoy it
 while you're doing it."
 Mr. Houk and Mr. Sain,
 if you have a rummage sale,
 don't sell Roland Sheldon or Tom Tresh.
 Studded with stars in belt and crown,
 the Stadium is an adastrium.
 O flashing Orion,
 your stars are muscled like the lion.

Los juegos sonoros dominan los versos finales del poema —"Stadium is an adastrum"— y el estadio se convierte en el lugar donde se encuentran la escritora y el atleta rodeados de la constelación de Orión. Este final estelar es el símbolo del dominio y la fuerza que se conjugan tanto en un campo de béisbol como en la página de un poema. Así pues, "Baseball and Writing" culmina con una analogía que pone al mismo nivel la destreza poética y la deportiva en un espléndido juego de equilibrios estéticos con los que Moore consigue, una vez más, incorporar el mundo diario a la poesía o vice versa.

Si el béisbol cautivaba la imaginación poética de Moore, las carreras de caballos ejercían un atractivo especial porque en ellas se conjuga la inteligencia de un jinete con la fuerza y la resistencia de un caballo. "Tom Fool at Jamaica" (1953)⁵⁹ es un ejemplo notable de poema "*collage*" donde se sintetizan culturas e historias de orígenes dispares. El problema interpretativo que plantea esta intrincada obra es la aparente falta de conexión entre los cuatro temas que se van entrelazando en una suerte de digresión poética. A nuestro entender, Moore introduce comentarios un tanto imprecisos entre cada uno de los temas que contribuyen a dar cierta solución de continuidad al poema. Las cuatro secuencias temáticas, que están ampliamente documentadas en las notas finales, se elaboran con una de las técnicas más utilizadas por Moore que es la de saltar de una imagen a otra sin emplear conectores lógicos que establezcan la conexión entre las

who at the age of six, portrayed a mule and a jockey
who had pulled up for a snail.

El relato sobre el niño español ha de ser analizado cuidadosamente porque de esta forma descubriremos las implicaciones políticas tan reveladoras que se esconden tras el dibujo que Moore incluyó en las notas finales. Ahora bien, creemos importante comentar la nota que acompaña al dibujo del niño español por la sensibilidad histórica y política que demuestra Moore al incluirla en "Tom Fool at Jamaica":

"A mule and jockey by 'Julio Gómez 6 años' from a collection of drawings by Spanish school children. Solicited on behalf of a fund-raising committee for Republican Spain, sold by Lord Taylor; given to me by Louise Crane."⁶¹

El inocente dibujo incluido en las notas nos muestra a un joven jinete agarrando por las bridas a una mula para evitar aplastar a un pequeño caracol. La imagen vale más que mil palabras porque es una metáfora visual que alude indirectamente, junto con la historia de Jonás, al episodio político que provocó la guerra civil española. Nos referimos a la rebelión militar liderada por el General Franco que se enfrentó al gobierno democrático de la Republica Española y que finalmente desembocó en la fraticida guerra civil. Como ya hemos puesto de manifiesto a lo largo de este estudio, Marianne Moore no permaneció ajena a los acontecimientos históricos de su país ni a los del resto

del mundo y su obra es una buena muestra de su implicación poética en un análisis de la historia a través de la inclusión de los "*flies in amber*" que recogía en periódicos, revistas y demás fuentes de información. En el caso de la guerra civil española, Moore fue aún más lejos e hizo unas declaraciones en 1938 en las que dejó su posición ideológica bastante clara:

I am for the legal government and the people of Loyalist Spain; against Franco, against fascism; against any suppression of freedom by tyranny masked as civilization.⁶²

El episodio pictórico del pequeño Julio y el caracol ejemplifica el poder de adaptación y flexibilidad en la vida ante circunstancias adversas. Contrariamente a esta actitud se presentan la arrogancia y la inflexibilidad que fueron causas directas del infortunio de Jonás. En nuestra opinión, el relato de ambas historias sirve de comentario sutil sobre las razones profundas que precipitaron la guerra civil española: la intransigencia, la arrogancia y la intolerancia de muchos sectores de la sociedad del momento.

La tercera secuencia temática del poema se centra en el motivo principal de "Tom Fool at Jamaica" que es la descripción del caballo de carreras Tom Fool y su jinete Ted Atkinson en una carrera en la bahía de Jamaica en Nueva York. A través de metáforas "left white hind foot / a kind of cottontail" y metonimias "nose rigid and suede nostrils spread" los caballos

de carreras y sus jinetes se representan en términos de sus cualidades. En los versos de Moore queda claro que la victoria o la derrota de los caballos en la carrera es irrelevante para ella:

Tom Fool "makes an effort and makes it oftener than the rest"—out on April first, a day of some significance in the ambiguous sense—the smiling Master Atkinson's choice, with that mark of a champion, the extra spurt when needed. Yes, yes. "Chance is a regrettable impurity";

La descripción de Tom Fool centra la historia en las sorprendentes características de un espléndido caballo de carreras más que en el negocio de las apuestas y en la pugna por ganar. Moore expresa la sensaciones que se desbocan al iniciarse la tensión de una carrera a través de las palabras de Victor Hugo y de Madame Boufflers, "'There is submerged magnificence, as Victor Hugo / said.' *Sentir avec ardeur*; that's it; magnetized by feeling". Una vez más, el centro de interés de Moore es el despliegue estético que, a su juicio, se genera cuando todos los músculos del caballo se ponen en movimiento y el esfuerzo se refleja en la cara del animal, "nose rigid and suede nostrils spread".

La estrofa termina con una cita crítica del fascinante libro del I Ching (o El Libro de los cambios) —un texto chino antiguo

que ha atraído por igual tanto a los chinos como a los occidentales.⁶³ La inclusión de un aforismo procedente de este libro que dice "Chance / is a regrettable impurity", introduce en el poema un proceso de pensamiento reflexivo que es una de las características fundamentales del I Ching. Es decir, este libro adivinatorio expresaba su filosofía con un lenguaje provocativo que hacía reflexionar a los lectores y les dejaba gran libertad para interpretar sus significados. La inclusión de un proverbio chino significa, en el contexto de "Tom Fool at Jamaica", una declaración poética porque expresa la misma idea que se ha desarrollado a lo largo del poema, es decir, la flexibilidad que se requiere para interpretar el aforismo y el pensamiento concentrado que está detrás de tantas imágenes y palabras aparentemente inconexas.

Moore llega a la última sección del poema con una mención rápida a los movimientos de unas morsas en la proa de un barco, las acrobacias de los caballos Lippizaner y un mono a lomos de un sabueso, escenas que rememoran el mundo del circo y del espectáculo que la poeta admiraba por su capacidad de crear fantasía a partir de una gran despligue técnico, de esfuerzo físico y de arte. Seguida de esta breve alusión al circo, la poeta deja para el final la mención a tres famosos músicos Afronorteamericanos de Jazz que se distinguieron por su gran inconformismo y su virtuosismo como improvisadores:

Of course, speaking of champions, there was Fats Waller
 with the feather touch, giraffe eyes, and that hand alighting in
 Ain't misbeavin'! Ozzie Smith and Eubie Blake
 ennoble the atmosphere;

La presencia del músico Fats Waller introduce, una vez más, el tema de la negritud, puesto que este brillante pianista no pudo consagrarse a una carrera en el ámbito de la música clásica debido al color de su piel y se tuvo que refugiar en el mundo del jazz en el que llegó a cotas de virtuosismo notables. A nuestro juicio, Moore rinde un homenaje a la música de Jazz y a sus versátiles músicos a quienes no se les ha otorgado el crédito que se ha brindado a la música clásica. Si bien es cierto que el jazz es la manifestación más auténtica del sentir musical norteamericano donde se funden los aspectos vernáculos de las diversas etnias que forman el llamado "melting pot".

Desde un punto de vista técnico, "Tom Fool at Jamaica" es un poema ciertamente difícil de leer —como el libro del I Ching— porque es una cascada de imágenes inconexas o diáforas que afectan a las expectativas del lector que se ve forzado a aprender a descodificar la información o simplemente tiene que seguir los cauces por donde discurre Moore. Es evidente que Moore emplea las mismas estrategias técnicas que caracterizaron sus obras de los años veinte y treinta, pero en esta ocasión la mezcla de temas, voces, relatos, imágenes, artículos de revistas, entrevistas, músicas, animales y un sin fin de elementos de

múltiples orígenes convierten "Tom Fool at Jamaica" en un mosaico infinito de texturas y en el texto abierto por excelencia.

La asombrosa yuxtaposición de mundos dispares en "Tom Fool at Jamaica" es un testimonio del compromiso artístico de Moore de incorporar visiones divergentes de la cultura que han sido tradicionalmente ignoradas o despreciadas. Para Moore la historia de Jonás, el dibujo del escolar español, las carreras de caballos, los caballos de paso fino Lippizaner, los animales del circo, los músicos de jazz y el I Ching están íntimamente relacionados en tanto en cuanto representan una diversidad cultural que se resiste a una visión arquetípica de la cultura norteamericana. Todas las piezas del mosaico de "Tom Fool at Jamaica" se integran en un poema rapsódico donde se descubre la representación de la pluralidad y la riqueza de las distintas y complejas manifestaciones estéticas del mundo que rodeaba a Marianne Moore.

Muchos de los poemas que Moore escribió en los años cincuenta se centran en la reflexión sobre los avances tecnológicos y su relación con el arte —"Four Quartz Crystal Clocks", "The Icosasphere". Este interés se debe, en parte, a que el discurso moderno debatió la posible influencia deshumanizadora de la invasión de las máquinas en el corazón de la sociedad occidental.⁶⁴ Sin embargo, para Moore la tecnologización de la vida diaria tenía aspectos positivos, sobre todo, en todo aquello que derivaba en posibles efectos liberadores para la mujer

norteamericana:

Assisted by the typewriter, the sewing-machine, and the telephone, the American white woman....seems as time goes on, more serviceable and less servile.⁶⁵

A pesar de que este breve comentario alude sólo a la mujer, Moore descubrió que algunos aparatos como el televisor también eran aliados de los amantes del arte por cuanto podían transmitir las imágenes y el sonido de una ópera o una obra de teatro a cualquier rincón del mundo. Este es el caso de la retransmisión de una ópera y de la plasmación de la experiencia en el poema "Logic and 'The Magic Flute'" (1956).⁶⁶ Esta obra fue escrita para conmemorar la primera retransmisión televisada en color de la ópera "La Flauta Mágica" de Mozart en enero de 1956 a la que Moore asistió en calidad de observadora en el estudio de la NBC del Centro Rockefeller de Nueva York.⁶⁷ La poeta explora la paradoja de que una ópera, con toda la grandiosidad del montaje escenográfico —"the mammoth cast's / small audience-room"—, se pueda transformar en la minúscula imagen de un aparato de televisión. En "Logic and 'The Magic Flute'", ese prodigio moderno adquiere características mágicas que se funden poéticamente con los encantamientos de la ópera mozartiana. La caja del televisor se convierte en una caracola mágica a través de la que se escucha la fascinante música del genio austriaco:

By hasty hop
 or accomplished mishap,
 the magic flute and harp
 somehow confused themselves
 with China's precious wentletrap.⁶⁸

La metáfora del "China's precious wentletrap" funciona en el poema con doble significado, es decir, representa una escalera de caracol y una caracola marina porque ambas tienen forma espiral cónica, como se puede comprobar en el dibujo que Moore facilita en las notas finales.⁶⁹ Además, la mención a China también crea ambigüedad porque no sabemos a ciencia cierta cuál de los dos objetos a los que se refiere "wentletrap" procede de ese país o si simplemente ambos tienen el mismo origen. A pesar de esta indeterminación, creemos que la caracola marina es la metáfora en la que la poeta convierte al televisor dado que los humanos creemos percibir el lejano y misterioso sonido del mar a través de las caracolas al igual que escuchamos la prodigiosa música de La Flauta Mágica de Mozart por medio de este artilugio moderno.

La poeta Elizabeth Bishop se mostró fascinada por la palabra "wentletrap" y le comentó a Moore, en una de sus cartas, que el poema era muy mozartiano en cuanto al juego mágico de las imágenes:

I'm grateful for the word *wentletrap* and shall do my best to see that it passes into common usage. But the beginning is so good and so Mozartian, too—that light, direct attack...I do admire

it! 'peculiar catacomb, / abalonean gloom' is also perfectly Mozartian too—his glooms could be so abalonean, I should think. Without ever saying red or blue, it is colored.⁷⁰

En efecto, Bishop se fija en uno de los versos más interesantes del poema que es el que establece un paralelo entre la ópera y la caracola. Es decir, el viaje que realizan los protagonistas del drama musical Tamino y Papageno a las profundidades del averno, donde tendrán que superar diversas pruebas para demostrar que son merecedores del amor, se compara con la penumbra del interior de una caracola marina:

Near Life and Time
in their peculiar catacomb,
abalonean gloom
and an intrusive hum
 pervaded the mammoth cast's
small audience room.

Moore juega en el poema con los elementos mágicos que conforman una de las óperas más fantásticas de Mozart donde se conjugan los hechizos, las apariciones, los poderes mágicos de la música, los encantamientos, los dragones, las pruebas para determinar la fortaleza de los protagonistas y un sin fin de elementos sobrenaturales que hicieron las delicias de los espectadores del siglo XVIII. De hecho, "Logic and 'The Magic Flute'" reúne muchos de los temas de la ópera que se entremezclan con la percepción personal de Moore ante la retransmisión

televisada. En concreto, la última estrofa recrea la pregunta que se hacen los protagonistas a lo largo del drama mozartiano sobre el amor y la respuesta que les da el anciano sacerdote Sarastro, de claro sesgo masónico, es la del deber que tenían los jóvenes de ennoblecerse a través del trabajo y la honestidad:

"What is love and
shall I ever have it?" the truth
is simple. Banish sloth,
fetter-feigning uncouth
 fraud. Trapper Love with noble
noise, the magic sleuth,
 as bird-notes prove—
 first telecolor-trove—
illogically wove
what logic can't unweave:
 one need not shoulder, need not shove.

A fin de que estos jóvenes logren su propósito deben de acompañarse de una flauta mágica y de un glockenspiel que les protegerán de los peligros de las pruebas. Finalmente, Moore cierra el poema con una reflexión sobre todos los elementos que concluyen en la mágica retransmisión televisiva que ella presencié. La maravillosa música de Mozart, la magia de los instrumentos, los cantantes, todo ello entrelazado con la electrónica de una caja que lo reproduce a miles de kilómetros donde una espectadora lo recibirá tranquilamente en su salón esconde un misterio de coincidencias felices que la lógica nunca llega a resolver —"illogically wove / what logic can't unweave". La extraña conjunción de diferentes medios expresivos —el

musical, el tecnológico, el mágico— se unen en una empresa común que, para Moore, tiene carácter de experiencia visionaria que se transforma en el mundo oscuro de una caracola o en la escalera de caracol que, como ha sugerido Darlene Williams Erickson, representa los intrincados circuitos de la mente humana.⁷¹ "Logic and 'The Magic Flute'" es, en último término, una reflexión sobre las infinitas capacidades de la mente humana que nos llevan a crear ingenios como la televisión para reproducir obras eternas —La Flauta Mágica— cuya música es captada y gozada por millones de espectadores doscientos años después de su estreno. Todo ello es, a su vez, recogido en un poema que sintetiza estéticamente todos esos pequeños milagros humanos en uno solo y lo transforma en una metáfora de imaginación que no se puede confinar a la mente racional, como comenta Moore en su pregunta retórica "What is more precise than precision? Illusion".⁷²

Como ya hemos señalado a lo largo de este epígrafe, Moore se convirtió en "propiedad pública" a partir de los años cincuenta, coincidiendo con los numerosos y a la vez prestigiosos galardones con los que fue agasajada. Entre ellos merecen una mención especial el Premio Pulitzer (1951), el "National Book Award" —éste último coincidió con la publicación en 1951 de sus *Collected Poems*— y el Premio Bollingen en 1953. Esta creciente popularidad no impidió que Moore continuara con la recreación de sus temas favoritos, como se pone de manifiesto en "O To Be a Dragon" (1957).⁷³ Este curioso y sucinto poema lleva el título

de un volumen de poesía que Moore publicó en 1959 y es reflejo del conocimiento y el dominio que poseía Moore de la mitología china. En obras anteriores —"Bowls", "He 'Digesteth Harde Yron'", "Logic and 'The Magic Flute'" — Moore ya dio muestras de su interés por el arte chino aunque, si bien es cierto, nunca hizo referencias directas a la poesía clásica china, quizás por su reticencia a no hablar de aquéllo en lo que no se consideraba una experta, "talk about them when I understand them".⁷⁴

El origen de "O To Be a Dragon" fue un comentario que hizo una amiga de la escritora en una fiesta, según comenta Moore en su *Complete Prose*:

And the Tao led me to the dragon in the classification of primary symbols, "symbol of the power of heaven"—changing at will to the size of a silkworm; or swelling to the totality of heaven and earth; at will invisible, made personal by a friend at a party—an authority on gems, finance, painting, and music—who exclaimed obligingly, as I concluded a digression on cranes, peaches, bats, and butterflies as symbols of long life and happiness, "O to be a dragon!" (The exclamation, lost sight of for a time, was appropriated as a title later.)⁷⁵

Entre los muchos animales que Moore eligió para recrear su visión sobre la historia y su identidad como poeta el dragón es, sin duda, el más sorprendente por cuanto es un animal mitológico que, según interpretan los chinos, es un amigo de la gente y, en especial, de los agricultores a quienes provee de lluvia y cosechas fértiles. Por contra, en occidente el dragón ha sido tradicionalmente un ser malévolo oculto en las cuevas y presto

a devorar a todo aquel que osara acercarse por su guarida. Además, esta terrible bestia se alimentaba de vírgenes y, finalmente, fue abatido por el aguerrido San Jorge.⁷⁶

Si leemos con cuidado "O To Be a Dragon" no hay duda de que el mitológico dragón simboliza para Moore un enorme poder de transformación en un ser grande o pequeño, pero además este prodigioso animal tiene la capacidad de convertirse en un ente invisible. Recordemos que la invisibilidad como coraza o protección es una de las metáforas más recurrentes de la poesía de Moore que ya comentamos en "A Jelly-Fish" y en "He 'Digesteth Harde Yron'" con el famoso verso "the power of the visible / is the invisible".⁷⁷ Así pues, creemos que este mitológico dragón es, de alguna forma, el compendio de todas las virtudes que Moore exploró a lo largo de su carrera poética en su amplia producción de los "animiles":

O TO BE A DRAGON

If I, like Solomon,...
could have my wish—

my wish...O to be a dragon,
a symbol of the power of Heaven—of silkworm
size or immense; at times invisible.
Felicitous phenomenon!⁷⁸

Según expresa la voz poética sus deseos de convertirse en este prodigioso ser mitológico podemos intuir que Moore conocía perfectamente el significado del dragón en la cultura china

porque la escritora incluye en las notas una cita que hace referencia al libro *The Tao of Painting*. En este mismo texto se explica que la figura del dragón en la cultura china es la síntesis polimórfica de otros muchos animales, como apunta la estudiosa Mai-mai Sze:

The dragon, as a symbol of the power of Heaven and of analogous ideas, is a composite being and a composite symbol. In the Chinese work on materia medica, the *Pen Ts'ao Kang Mu*, it is described as having resemblance to nine other creatures: "It carries on its forehead horns resembling the antlers of a stag. It has the head of a camel, the eyes of a hare, the ears of a bull, the neck of a snake, the belly of a frog, scales like fish, talons like an eagle, and paws like a tiger." Another description, to quote from the records of painting (*Mei Shu Ts'ung Shu*), specifies (again nine) "the head like that of a bull, the muzzle like a donkey's, the eyes like shrimp's, the horns like those of a deer, the ears like an elephant's, the scales like those of fishes, the beard like a man's, the body like a serpent's, the feet like those of the feng bird (phoenix)."⁷⁹

Así pues, el dragón es la máscara perfecta para Moore en la que encuentra la metamorfosis poética que ha estado buscando a través de toda su carrera. Resulta sorprendente que esta obra de tan sólo seis versos carente de simetría estrófica dé rienda suelta a los sentimientos que Moore mantuvo siempre controlados a través de una poética objetivista. Para ello Moore se vale de recursos como la elipsis, el modo exclamatorio y el subjuntivo que expresa su deseo.

"O To Be a Dragon" es una fantasía poética que se compuso cuando Moore ya era una anciana y ello nos sugiere la declaración

testimonial de un deseo casi póstumo de sabiduría y poder. No en balde el poema alude al sabio Salomón y en la nota que incluye Moore se menciona el deseo ferviente que tenía este rey de poseer un corazón comprensivo. La aspiración de Moore después de toda una vida literaria era la de poseer una voz poética fuerte e idiosincrásica de sus convicciones literarias, una máscara propia que pudiera metamorfosearse libremente para poder expresar su visión de la vida y de la poesía desde su experiencia de mujer.

Otro poema representativo de las preocupaciones de Moore en los años cincuenta es "The Arctic Ox" (1958)⁸⁰, en el que se vuelve a plantear el problema del trato comercial que se da a los animales. Recordemos que la discusión del conflicto sobre la utilización de los animales ya se puso de manifiesto en "New York" (1921). "The Arctic Ox" adquiere la forma de un anuncio publicitario, "If you fear that you are / reading an advertisement, / you are", a través del que Moore quiere convencer a los lectores de las excelencias de la lana del buey ártico:

To wear the arctic fox
 you have to kill it. Wear
 qiviut—the underwool of the arctic ox—
 pulled off it like a sweater;
 your coat is warm; your conscience, better.⁸¹

El debate que surge de los versos de "The Arctic Ox" se centra en que el producto que se obtiene de un animal no compensa

si para ello se ha tenido que recurrir a su sacrificio. Moore descubre en el "arctic ox" un recurso natural ilimitado y de excelentes cualidades que evita el acto innecesario de matar. Es, por tanto, un poema-anuncio que se convierte en uno de los manifiestos conservacionistas de Moore, donde se aboga por un uso racional de los recursos naturales y por el mantenimiento de otras especies protegidas, "Chinchillas, otters, water-rats, / and beavers, keep us warm / but think! a "musk ox" grows six pounds / of qiviut; the cashmere ram, / three ounces—that is all—of pashm." Ahora bien, Moore utiliza una estrategia retórica convincente que pasa por la exposición de las ventajas económicas del empleo de la lana de este animal. Ello demuestra que Moore utilizaba otros lenguajes como el comercial, aspecto éste que abunda en el carácter demótico de sus actitudes poéticas que ya se han señalado en el presente estudio. La importancia de "The Arctic Ox" radica en que Moore conservó una posición social activa de compromiso con sus ideales de equidad social y de convivencia armónica del ser humano con su medio ambiente natural. Esta conciencia social y urbana nos parece esencial como postura artística, pero también como postulado femenino, aportando una dimensión alternativa de concebir el orden social. "The Arctic Ox" enseña con un lenguaje conocido por el público, como el de la publicidad, que el hombre urbano tiene que aprender a no despilfarrar ni alterar el medio natural.

El debate que mantuvo Moore durante los últimos años de su

carrera literaria entre la vida poética interior y la necesidad de ofrecer una imagen pública, que la artista mostró con su famosa máscara de la capa y el tricornio, se sintetiza poéticamente en el último poema "The Magician's Retreat" (1970)⁸¹. Esta obra, publicada dos años antes de fallecer la escritora, es un autorretrato a modo de despedida donde se resume la visión de la artista, en la doble vertiente antes señalada.

La fuente de inspiración de "The Magician's Retreat" es fundamentalmente pictórica, según se refleja en las notas finales. Una pequeña reproducción del cuadro "Dominio de las luces" (1953-54) del pintor surrealista belga René Magritte aparecida en *The New York Times Magazine* —que se conserva en el archivo personal de Marianne Moore en la Biblioteca y Museo Rosenbach— sugirió a la escritora la descripción de la casa del poema:

cloudy but bright inside
like a moonstone,
while a yellow glow
from a shutter-crack shone,
and a blue glow from the lamppost
close to the front door.⁸³

El poema lleva el título del dibujo de una casa gótica ideada por el arquitecto visionario del siglo XVIII Jean-Jacques Lequeu que apareció en la revista *Arts Magazine*. La misteriosa mansión tenía como título "Repaire des magiciens" y la fachada

estaba adornada con unas hornacinas en las que había unos magos con sombreros afilados y unas gárgolas con elefantes.⁸⁴ Moore utilizó el título de esta mansión tanto para el recorte de Magritte como para su poema. Así pues, suponemos que la poeta se sintió tan cautivada por las dos imágenes que amalgamó ambas reproducciones visualmente y les dio forma en "The Magician's Retreat" para expresar la dualidad entre el mundo externo y el interno que, a decir verdad, nos recuerda la misma dicotomía estructural que articula el relato "The Fall of the House of Usher" (1839) de Edgar Allan Poe.⁸⁵ A decir verdad, resultan fascinantes las coincidencias que existen, no sólo entre estas dos obras, sino también en muchas de las actitudes literarias de sus autores. Tanto en "The Fall of the House of Usher" como en "The Magician's Retreat" se juega continuamente con la ambigüedad, las sombras de lo invisible, lo inexplicable, lo desconocido y las obscuras implicaciones de un mundo desconocido que se mantiene alejado de nuestra visión.

Según se van superponiendo las imágenes de la casa en el poema percibimos una fachada exterior flanqueada por un horizonte nuboso y un recinto interior desde donde sale una luz brillante, pero "consummately plain". Ese resplandor que no pertenece al mundo de la tierra, sino que procede de un ámbito desconocido como el de la luna, está conectado con el "locus" mágico que se anuncia en el título del poema. Así pues, la ausencia de una referencia subsiguiente al mago/a está relacionada con la

invisibilidad que anuncia "the power of the visible is the invisible" y con la luz etérea que se esconde tras la fachada luminosa.

La segunda estrofa cambia de perspectiva y nos brinda otra imagen de la casa, esta vez, desde la distancia:

A black tree mass rose at the back
almost touching the eaves
with the definiteness of Magritte,
was above all discreet.

El detalle de la masa arbórea que rodea la casa, como si se tratase de un decorado, expresa la necesidad de Moore de sentir la presencia del medio natural y la íntima conexión que tiene este aspecto con su devenir poético. Una vez concluido el autorretrato, Moore, con su habitual tono humorístico se autodefine, a pesar de todo, como "discreta". Ello nos hace pensar que la poeta es consciente de la complejidad descriptiva que caracteriza toda su obra, pero, en especial, de los procesos representativos en los cuales ha diseñado una imagen de sí misma, como en el caso de los "*armored animals*".

El juego que mantiene el poema entre la realidad visible de las dos casas y la imagen invisible de la poeta oculta en la amalgama imaginaria de ambas recuerda a una de las metáforas más reiterativas de la poesía de Moore, que es la de la coraza. La arquitectura de los edificios es el mejor reducto que tiene la

artista para ocultar su "bright inside / like a moonstone", transformado en los poderes mágicos de una artista del verso. No es la primera vez que la escritora se convierte en hechicera para crear ilusiones escritas con las palabras y, por supuesto, siendo "The Magician's Retreat" su último poema, el prodigioso espejismo verbal es la despedida brillante de una artista del verso.

El mundo imaginario de una poeta como Moore es infinito en su poder alusivo y, en concreto, el uso del lenguaje en "The Magician's Retreat" encaja con la descripción magistral que hizo Williams de la peculiar manera en que la poeta manejaba "the raw material of poetry in / all its rawness"⁸⁶:

With Miss Moore a word is a word most when it is separated out by science, treated with acid to remove the smudges, washed, dried and placed right side up on a clean surface.⁸⁷

No es fruto de la casualidad que Williams considerara a Moore como una especie de científica de la lengua puesto que la misma poeta se auto-calificaba como "a worker with words"⁸⁸. Ello nos lleva a considerar la preocupación que Moore tuvo durante su carrera literaria de mostrar las palabras en toda su riqueza connotativa y en todo su poder referencial. De esa conciencia del poder del discurso surge la ambigüedad de la poesía de Moore y su convencimiento de que el lenguaje también construye y reproduce las falsas dicotomías que perviven en nuestra configuración del mundo.

Las palabras en "The Magician's Retreat" adquieren nuevas dimensiones referenciales, en especial el uso ambiguo de la palabra "retreat" del título, que se puede interpretar como refugio, cueva, retiro, o bien en su acepción de alejamiento o despedida. Es decir, el poema maneja ambos significados porque juega con el concepto físico representado por el ámbito de la casa y con la despedida espiritual de la artista reflejada en la luz brillante. Así pues, la maga se refugia en su misteriosa casa imaginaria de papel desde donde se difuminará discretamente. En esta ocasión, no contamos con la misteriosa laguna del relato de Poe, que en un emblemático final de relato gótico engulle la tormentosa mansión de los Usher, pero creemos que el hecho físico de la casa y su diseño imaginario tienen mucho que ver con la configuración de un recinto funerario que la artista ha diseñado poéticamente para su definitivo adiós.

"The Magician's Retreat" es la despedida artística de una poeta que nos ofrece con su último poema un ejemplo espléndido de su capacidad creativa transformada en lo que ella denominó "illusion is more precise than precision". En este sentido, el autorretrato visionario de Moore recuerda por su concisión y economía de medios a los primeros poemas que la poeta escribió en Bryn Mawr y en Carlisle produciéndose una especie de regreso casi póstumo a los orígenes de su carrera literaria. Moore ya no se oculta tras la máscara viva de sus exóticos animales ni tras la exuberancia técnica de sus poemas "collage". En esta ocasión,

se diluye la tensa dicotomía entre la poeta del mundo exterior y la poeta del mundo interior que se manifestó en los últimos años, a favor de la poeta de la resistencia y del lenguaje que se autogenera en un "locus" protector como el de la casa que crea ella misma y que escapa a las convenciones culturales.

Una vez más, Moore nos sorprende con sus experimentos híbridos en los que adquiere configuraciones metamórficas que transgreden los límites discursivos y que prueban la existencia de otras formas poéticas y de un modernismo femenino alternativo. Estas formas híbridas son una manera que tienen las poetas modernistas y las contemporáneas de crear para expresar una identidad múltiple y conflictiva que es distinta a la de la identidad dominante. Ejemplo de ello es la escritura con voces híbridas que las escritoras Maxine Hong Kingston, Adrienne Rich y Marge Piercy desarrollan para resistir la asimilación al discurso dominante.

Hemos tenido la oportunidad de discutir en los "war poems", en "Poetry" y en otros poemas del último período como el sujeto poético no es ni una entidad ni una identidad estable, sino que más bien se debate en una posición de inestabilidad en el lenguaje porque la complejidad de definir una subjetividad femenina y de escribir como una mujer conllevan la experimentación, la revisión y el movimiento continuo.⁸⁹

En nuestra opinión, las tres últimas décadas de la producción poética de Moore no suponen una "diminished vision",

como ha sugerido la estudiosa Jeanne Heuving⁹⁰, sino que implican la concienciación de Moore con respecto a su posición como mujer poeta en un ámbito público y, en consecuencia, la asunción de la relevancia social que ello otorgaba a su obra. Sin embargo, esta nueva dimensión que adquirió su figura literaria y su obra no influyó de manera decisiva en los planteamientos esenciales de su epistemología literaria, como queda reflejado en "Tom Fool at Jamaica", "Baseball and Writing", "In Distrust of Merits", "Logic and 'The Magic Flute'", "Poetry" o en "An Arctic Ox". Estos poemas problematizan y cuestionan una visión del arte y de la sociedad que revela la plasmación de una experiencia femenina que, a la vez, determina una aproximación al objeto literario que difiere radicalmente de los postulados canónicos del modernismo.

Finalmente, creemos que la batalla cultural que Moore mantuvo a lo largo de su carrera literaria no perdió intensidad en el último periodo de su vida, ya que la poeta estuvo buscando voces y actitudes distintas para adaptarse a la evolución de los tiempos y también a la popularización de su figura literaria. En ese difícil equilibrio por mantener el nivel de virtuosismo técnico, que marcó la mayor parte de su experiencia como escritora, con la evolución de los tiempos, Moore continuó escribiendo una poesía alternativa que no se amoldaba a definiciones tradicionales del modernismo, como también sucedió en el caso de las escritoras modernistas, Mina Loy, H.D., Edith Sitwell y Virginia Woolf. Lo que nos lleva a pensar que quizás

se deberían revisar y reescribir las definiciones del modernismo en orden a validar la existencia de estas voces divergentes.

NOTAS AL CAPÍTULO IV

1. The Evening Bulletin de Filadelfia. (Friday, November 17, 1972): p. 8B.
2. Vid. La correspondencia de Marianne Moore con Harry Levin en la Biblioteca y Museo Rosenbach de Filadelfia, RNL V:36:01.
3. Bernard F. Engel, "A Disjointed Distrust: Marianne Moore's World War II", Contemporary Literature 30.3 3 (Fall 1989): p. 434.
4. Marianne Moore, "To the Soul of 'Progress'", The Egoist 2 (April 1, 1915): p. 62.
5. Moore, Complete Poems, p. 82.
6. Marianne Moore, "In Distrust of Merits", The Nation 156 (May 1, 1943): p. 363.
7. Citado en Laurence Stapleton, Marianne Moore. The Poet's Advance (Princeton: Princeton U.P., 1978), p. 130. El nombre de "Bear" corresponde a la madre de Moore y es uno más de los múltiples apodos de animales que utilizaron los Moore en el seno de la intimidad familiar.
8. Hoy en día, "In Distrust of Merits" aparece compilado en dos de las Antologías más vendidas —Norton y Random House— entre los estudiantes universitarios norteamericanos.
9. Bonnie Costello, Marianne Moore: Imaginary Possessions (Cambridge: Harvard University Press, 1981), pp. 110-111.
10. John M. Slatin, The Savage's Romance: The Poetry of Marianne Moore (University Park: Pennsylvania State University Press, 1986), p. 76.
11. Jeanne Heuving, Omissions Are Not Accidents. Gender in the Art of Marianne Moore (Detroit: Wayne State U.P., 1992), p. 164.
12. Citado en Charles Molesworth, Marianne Moore: A Literary Life (Boston: Northeastern U.P., 1991), p. 361.
13. Stapleton, op. cit., pp. 140-141.
14. Grace Schulman, Marianne Moore: The Poetry of Engagement (Urbana: University of Illinois Press, 1986), pp. 74-75.
15. Susan Schweik, "Writing War Poetry Like a Woman", Speaking of Gender, ed. Elaine Showalter (New York: Routledge, 1989), pp. 310-332.
16. Ibid., p. 311.
17. Ibid., p. 327.

18. Marianne Moore, "An Interview with Donald Hall", *A Marianne Moore Reader* (New York: Viking, 1961), p. 261.
19. Citado en Stapleton, *op. cit.*, p. 134.
20. Marianne Moore, "Humility, Concentration and Gusto", *The Complete Prose of Marianne Moore* (London: Faber & Faber, 1986), pp. 420-427.
21. Moore, *Complete Poems*, p. 136.
22. *Ibid.*, p. 67.
23. Emily Dickinson, *Poemas*, edición bilingüe de Margarita Ardanaz (Madrid: Cátedra, 1987), p. 74.
24. *Ibid.*, p. 74.
25. Vid. Donald Hall, *Marianne Moore: The Cage and the Animal* (New York: Pegasus, 1970), p. 112.
 -Randall Jarrell, "Poetry in War and Peace" en Kipling, Auden and Co.: *Essays and Reviews, 1935-1964* (New York: Viking, 1980), p. 129.
 -Charles Tomlinson, "Introduction: Marianne Moore, Her Poetry and Her Critics", *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays* (New York: Viking, 1961), p. 261
 -Bernard Engel, "A Disjointed Distrust: Marianne Moore's World War II", *Contemporary Literature* 30 (1989): p. 441.
26. Marianne Moore, "WNYU Brooklyn Public Library Interview", programa de radio emitido el 30 de enero de 1945. La transcripción de esta entrevista radiada se encuentra en el Museo y Biblioteca Rosenbach de Filadelfia, (II:08:01).
27. Costello, *op. cit.*, p. 137.
28. Margaret Holley, *op. cit.*, p. 119.
29. Marianne Moore, "'Keeping Their World Large'", *Contemporary Poetry* 4 (Autumn 1944): pp. 5-6.
30. Moore, *Complete Poems*, p. 146.
31. Marianne Moore, "Light is Speech", *Decision* 1 (March 1941): p. 26.
32. Moore, *Complete Poems*, pp. 97-98.
33. Carta de Marianne Moore a William Carlos Williams, 22 de junio de 1951, RML V: 77: 26.
34. Marianne Moore, "Interview with Donald Hall", *A Marianne Moore Reader* (New York: The Viking Press, 1961), p. 258.
35. Entrevista radiofónica, "The World in Books", emitida el 13 de julio de 1951. La transcripción se encuentra en la Biblioteca y Museo Rosenbach de Filadelfia, RML II:8:03.

36. *Thuraiajah Tambimuttu*, ed. *Festschrift for Marianne Moore Seventy-Seventh Birthday by Various Hands* (New York: Tambimuttu and Mass, 1964), p. 111.
37. *Marianne Moore*, "Poetry" *Others* 5 (July 1919): p. 5.
38. El único poema de Moore que cuenta con una cuidada y espléndida edición variorum es "Poetry", a cargo de la estudiosa Bonnie Honigsblum, "Marianne Moore's Revisions of 'Poetry'" en *Marianne Moore: Woman and Poet*, ed. Patricia C. Willis (Orono: National Poetry Foundation, 1990), pp. 185-224.
39. *Moore*, *Complete Poems*, p. 36.
40. La escritora Kathleen Fraser fundó y dirige actualmente la revista *HOW(ever)*. El título de esta publicación es un homenaje al famoso segundo verso del poema "Poetry" de Moore ("Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in / it, after all, a place for the genuine"). Las poetas que consideran su obra como parte de la tradición que marcaron Stein, Loy y Moore suelen publicar en esta revista de creación literaria.
41. *Moore*, *Complete Prose*, p. 504.
42. *Ibid.*, pp. 420-421.
43. *Schulman*, *op. cit.*, p. 119.
44. Todos estos ensayos de T.S. Eliot se encuentran recogidos en los *Selected Essays* (London: Faber & Faber, 1932).
45. *Andreas Huyssen*, *After the Great Divide* (Bloomington: Indiana U.P., 1986), pp. 160-177.
46. *Andreas Huyssen*, "The Search for Tradition: Avant-garde and Post-modernism in the 1970s" en *Postmodernism, A Reader*, ed. Thomas Docherty (New York: Harvester, Wheatsheaf, 1993), p. 223.
47. *Ibid.*, p. 223.
48. *Ibid.*, p. 226.
49. *Ibid.*, p. 226.
50. *Peter Bürger*, *Theory of the Avant-Garde* (Manchester: Manchester University Press, 1984).
51. *Peter Bürger*, "The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde" en *Postmodernism, A Reader*, ed. Thomas Docherty (New York: Harvester, Wheatsheaf, 1993), pp. 237-243.
52. *Ibid.*, p. 241.
53. Citado en *Scott Lash y Jonathan Friedman*, "Introduction: Subjectivity and Modernity's Other" en *Modernity and Identity*, eds. Scott Lash y Jonathan Friedman (Oxford: Blackwell, 1992), p. 13.

54. *Moore, Complete Poems*, p. 208.
55. *Marianne Moore, "Baseball and Writing"*, *The New Yorker* 37.43, 9 de diciembre (1961): p. 48.
56. *Moore, Complete Poems*, p. 222.
57. *Marianne Moore, "Ten Answers, Letter from an October Afternoon, Part II"*, *Harper's Magazine* 229 (November 1964): p. 98.
58. *Nancy Knutson, "Baseball and Writing"*, *The Iowa Review* 17.3 (Fall 1987): pp. 164-166.
59. *Marianne Moore, "Tom Fool at Jamaica"*, *The New Yorker* 29 (June 13, 1953): p. 32.
60. *Moore, Complete Poems*, p. 162.
61. *Moore, Complete Poems*, p. 284.
62. *Writers Take sides: Letters about the War in Spain from 418 American Authors*. (New York: *The League of American Writers*, 1938), p. 43.
63. *Vid. David Hsin-Fu Wand, "The Dragon and the Kylin: The Use of Chinese Symbols and Myths in Marianne Moore's Poetry"*, *Literature East and West* 15 (1971): pp. 470-484.
64. *Vid. Lisa M. Steinman, Made in America. Science, Technology, and the American Modernist Poets* (New Haven: *Yale University Press*, 1987).
65. *Marianne Moore, "Comment"*, *Dial* 81 (October 1926): pp. 357-358.
66. *Marianne Moore, "Logic and 'The Magic Flute'"*, *Shenandoah* 7.3 (Summer 1956): pp. 18-19.
67. *Charles Molesworth, Marianne Moore. A Literary Life* (Boston: *Northeastern University Press*, 1991), p. 391.
68. *Moore, Complete Poems*, p. 171.
69. *Ibid.*, p. 289.
70. *Carta de Elizabeth Bishop a Marianne Moore, 19 de enero de 1957, RML V:05:05.*
71. *Darlene Williams Erickson, "Kaleidoscope", Illusion is More Precise Than Precision. The Poetry of Marianne Moore* (Tuscaloosa: *The University of Alabama Press*, 1992), p. 141.
72. *Moore, Complete Poems*, p. 151.
73. *Marianne Moore, "O To Be A Dragon"*, *Sequoia* 3.1 (Autumn 1957): p. 20.
74. *Citado en Wand, op. cit.*, p. 470.
75. *Moore, Complete Prose*, p. 551.

76. *Wand, op. cit.*, p. 479.
77. *Moore, Complete Poems*, p. 100.
78. *Ibid.*, p. 177.
79. *Hai-mai Sze, The Tao Painting (New York: Bollingen Series-Pantheon, 1963), Vol I, p. 81.*
80. *Marianne Moore, "The Arctic Ox", The New Yorker 34 (September 13, 1958): p. 40.*
81. *Moore, Complete Poems*, p. 193.
82. *Marianne Moore, "The Magician's Retreat", The New Yorker 46 (February 21, 1970), p. 40.*
83. *Moore, Complete Poems*, p. 246.
84. *Patricia C. Willis, Marianne Moore: Vision into Verse (Philadelphia: The Rosenbach Museum & Library, 1987), p. 100.*
85. *Edgar Allan Poe, The Fall of the House of Usher and Other Writings (Harmondsworth: Penguin, 1986).*
86. *Moore, Complete Poems*, p. 267.
87. *William Carlos Williams, "Marianne Moore" (1925) en Marianne Moore: A Collection of Critical Essays, ed. Charles Tomlinson (Englewood: Prentice Hall, 1969), p. 57.*
88. *Citado en Rosemary Sprague, "Marianne Moore", Imaginary Gardens: A Study of Five American Poets (New York: Chilton, 1969), p. 185.*
89. *Vid. Carolyn Burke, "Supposed Persons: Modernist Poetry and the Female Subject", Feminist Studies 2, 1 (1985): pp. 131-148.*
90. *Heuving, op. cit.* p. 140.

CONCLUSIONES

En la presente tesis doctoral hemos intentado demostrar que para acercarnos a la obra de la escritora Marianne Moore era necesario, en primer lugar, llevar a cabo un estudio minucioso de la historia de la recepción de su poesía en orden a desvelar los prejuicios interpretativos que sumieron su obra en un práctico desconocimiento por parte de la academia y del público en general.

Una vez iniciada esta tarea pudimos comprobar que los poetas modernistas coetáneos de Moore —Pound, Eliot, Williams, Auden— atisbaban en su obra una riqueza temática y técnica difícilmente clasificable por su extraordinaria originalidad, pero no supieron definir cuál era el alcance de la ruptura poética que en el contexto de la corriente modernista planteaba su poesía. Además, la recepción de Pound y Eliot estuvo marcada, en algunas ocasiones, por la presencia tácita de juicios sexistas que, en muchos casos, invalidaban la calidad de la obra en su conjunto por el mero hecho de que Moore era una mujer poeta.

Otros acercamientos críticos, como el caso de los "New Critics", contribuyeron a que Moore y su obra se convirtieran en una suerte de mito excéntrico, a pesar de que sus postulados críticos privilegiaban el análisis del texto por encima de las famosas falacias intencionales y afectivas. Manifiestos como el

de Archibald Macleish "A poem must not mean / But be" y sus asunciones sobre el estudio de la organización interna del poema y de su estructura retórica no encontraron eco práctico en los estudios que los "New Critics" R.P. Blackmur, John Crowe Ransom y Cleanth Brooks llevaron a cabo sobre Moore. Así pues, pese a las buenas intenciones críticas de los postulados hermenéuticos formalistas no se puede decir que éstos arrojaran luz en ninguno de los ensayos escritos sobre la virtuosística poesía de Moore. Sin embargo, el tono crítico de estos estudiosos reflejaba un cierto carácter paternalista y nostálgico de los valores de la poesía de corte tradicional lo que, sin duda, equivalía a evaluar de forma negativa la poesía rupturista e innovadora de Moore.

El panorama de los años 50 y 60 tampoco ofreció interpretaciones que profundizaran en el análisis serio de los textos de Moore y se quedaron en acercamientos ciertamente superficiales e impresionistas que hicieron un flaco favor a la causa de la exégesis literaria. En concreto, el caso de los críticos Roy Harvey Pearce y Hugh Kenner es paradigmático de toda una corriente de pensamiento que minusvaloraba la obra de escritoras modernistas como Moore por el mero hecho de atreverse a irrumpir en un escenario literario considerado tradicionalmente como masculino. Añadido a esto, tenemos que puntualizar que si las nuevas voces poéticas femeninas no se acomodaban al canon poético eliotiano, sino que al contrario, planteaban un discurso alternativo, los críticos se limitaban a sojuzgarlas o a añadir

que su poesía era infranqueable, como sucedía sistemáticamente en el caso de Marianne Moore. Así pues, los años 60, desde el punto de vista de la recepción de la obra de Moore, significaron la reafirmación de los mismos patrones y tópicos calificativos que consiguieron, a la postre, el propósito oculto de relegar a la escritora a un segundo lugar discreto o a la práctica desaparición del panorama poético modernista.

Con el inicio de la década de los años setenta el número de libros y estudios sobre la obra de Moore creció notablemente debido, a nuestro juicio, a dos causas fundamentales: por un lado, el fallecimiento de Marianne Moore que provocó el lógico interés por redescubrir su obra y ello despertó la necesidad de promover la lectura activa de los poemas y, por otro, el surgimiento de la crítica feminista que, como efecto inmediato, provocó la recuperación de la obra y su relectura a la luz de otros postulados hermenéuticos. Estudiosos como Laurence Stapleton, Helen Vendler, Geoffrey Hartman, Bonnie Costello, John Slatin, Celeste Goodridge y Darlene Williams Erickson aportaron con sus brillantes ensayos nuevas lecturas que supusieron el que la obra de Moore adquiriese la relevancia artística que en sí tiene, pero, sobre todo, estos críticos demostraron que cualquier estudio serio tenía que pasar necesariamente por la investigación de la obra y sus fuentes alejándose de prejuicios ideológicos heredados. Asimismo, estos investigadores demostraron que el mito de la inextricabilidad de la obra de Moore se basaba, en parte,

en la falta de análisis serios que tuvieran la voluntad decidida de descubrir los códigos interpretativos que se escondían tras la opacidad enigmática de su obra.

Sin ánimo alguno de restar mérito a los preclaros estudios señalados que, por otra parte, fueron pioneros a todas luces en sus aportaciones a la precaria situación en que se encontraban las investigaciones literarias sobre Marianne Moore y el modernismo en su vertiente femenina hemos de decir que, a nuestro juicio, las obras que hasta la fecha han brindado las interpretaciones más esclarecedoras, desafiantes y lúcidas han sido las que han empleado un marco teórico feminista. A pesar de que Moore no ha sido tradicionalmente una poeta objeto de aproximaciones feministas por el carácter no confesional de su poesía y por su resistencia a clasificaciones fáciles, los estudios de Taffy Martin, Rachel Blau DuPlessis, Joanne Feit Diehl, Jeredith Joan Merrin, Betsy Erkkila y Jeanne Heuving han aportado los análisis más protéticos y estimulantes sobre la obra de Moore. En especial, estos ensayos se han centrado en todo aquello que concierne al peculiar estilo de su verso, la resistencia a conformarse a la tradición, la interpretación de los rasgos más socavadores y desafiantes que perturbaron a los "New Critics" y que estos críticos sí han sabido descifrar a partir de los mismos códigos estéticos que Moore ofrece en su obra. Además, estos críticos han descubierto en Moore una versión un tanto herética del modernismo que se imbrica en una tradición

femenina que se opone al logocentrismo y a la dominación.

En el presente estudio hemos llegado a la conclusión de que la crítica feminista se ha manifestado como la más iluminadora en cuanto a brindar una interpretación novedosa y convincente de la poesía de Moore y, por tanto, hemos partido de sus postulados hermenéuticos en orden a presentar una aproximación a la obra de Moore profundizando en aquéllos aspectos que a nuestro juicio constituyen los más llamativos y sugerentes para constituir un paradigma de poética femenina.

Creemos que la obra de Moore se distingue, en primer lugar, por su elusividad a conformarse a patrones y a esquemas convencionales incluso dentro de los esquemas feministas, ya que como hemos intentado demostrar Moore no escribió sobre la mujer, sino como mujer. Este detalle trascendental explica la diferencia de su poética femenina que parte más bien de una profunda revisión de los códigos poéticos, de la forma del verso, de los temas y de la exhaustiva búsqueda de un lenguaje que mostrara sus profundas convicciones sociales reformistas. Así pues, para lograr ese lenguaje poético que representara esa certeza Moore se vio obligada a desestabilizar, descentrar e innovar en todos los aspectos que confluyen en un poema como tal. En síntesis, Moore quería moldear el lenguaje, hacerlo característico de su pensamiento demostrando así la arbitrariedad del mismo y su potencial capacidad expresiva para representar los aspectos más convencionales y los más innovadores de la sociedad. En este

sentido, el lenguaje mooreiano muestra la experiencia de la escritura desde las vivencias de una mujer que habla desde el margen y la diferencia.

En nuestra opinión, la obra juvenil de Moore, —Bryn Mawr y Carlisle— es el espejo de hasta qué punto Moore estaba cuestionando o alterando nociones tan básicas y, aparentemente, estáticas como la autoridad, la objetividad, el poder, la referencialidad del lenguaje o la integridad significativa del poema. La escritura más precoz de Moore estuvo marcada por una resistencia contumaz y determinada a la dominación, al poder sexual y lingüístico del patriarcado y a la tradición poética. Estos planteamientos no fueron pauta común entre los modernistas que, en general, mantuvieron una relación respetuosa con la tradición al inicio de sus carreras artísticas. Obras profundamente rupturistas como "Roses Only", "Those Various Scalpels", "The Labours of Hercules" y "To a Steam Roller", entre otras, expresan una visión de la realidad marcada por la inestabilidad del sujeto y la heteroglosia verbal. Moore deslegitima la tradición poética para construir una poética femenina alternativa y divergente cuyas manifestaciones más evidentes en el uso del lenguaje son las omisiones, el silencio, la elipsis, la inversión sintáctica, la ambigüedad, el uso de la diáfora, la polifonía, el anticlimax y en su conjunto el poema abierto que rehúsa las aserciones conclusivas. Es decir, estos recursos técnicos en la poesía de Moore adquieren un significado

de camuflaje, de protección y de resistencia cultural, frente a una sociedad que se mostraba reticente a la irrupción de voces femeninas en un escenario caracterizado por la presencia masculina. Con ello no queremos sugerir que autores como Eliot, Pound, Williams o Stevens no utilizasen estos recursos retóricos, sino que en estos autores el significado de los mismos expresa la fragmentación de la cultura y su experiencia pública, mientras que en autoras como Moore, Dickinson, Sexton o Rich estos recursos manifiestan la fragmentación interna de una voz que no puede expresarse como las masculinas. En otras palabras, se trata de que las poetisas como Moore reflejan una división y una fragmentación interna y privada, mientras que en el caso de los poetas se trataría de una experiencia fundamentalmente pública.

Así pues, estimamos que Moore se mostró desde sus inicios literarios profundamente marginal y crítica ante la herencia poética. Esta actitud se pone de manifiesto en el continuo cuestionamiento de las convenciones poéticas y en la revisión de usos y costumbres que reflejan la asunción de la poeta de una escritura marginal.

El seguimiento de la evolución poética de Moore manifiesta, como rasgo técnico más llamativo en las dos primeras décadas de su carrera (1915 - 1936) el uso del "*collage*". La progresiva incorporación de voces diversas de orígenes y texturas variadas es, a nuestro juicio, uno de los recursos formales más relevantes de su lenguaje femenino. La técnica del "*collage*" es el método

compositivo más efectivo que Moore empleó para recrear la arbitrariedad del lenguaje y la elasticidad del mismo. Un aspecto fundamental del uso del "*collage*" es la incorporación de voces no canónicas que socavan el concepto de la tradición literaria y, sobre todo, la noción icónica del texto modernista. Así pues, Moore desestabiliza, desde su marginalidad, las asunciones del poema como icono donde se vierten las fuentes canonizadas por el devenir literario. Moore demuestra que el lenguaje diario, los periódicos, las revistas, los recibos, los catálogos y hasta el discurso oral convierten el poema en un crisol demótico mucho más abierto a la realidad social, la diversidad y la variedad de los procesos comunicativos. A nuestro juicio, el empleo que hace Moore del "*collage*" implica la negación radical de la categoría de la producción individual o de la autonomía de la obra de arte en pos de una colectivización del producto literario.

En efecto, el "*collage*" se convirtió en el recurso formal favorito de Moore a través del cual exploraba las posibilidades de desacralización del texto literario provocando la dispersión de la pluralidad de voces que invaden los poemas. La poeta-*bricoleuse* hace visible su técnica con la inclusión, en cada poema, —"Marriage", "An Octopus"— de una serie de notas finales que ofrecen las fuentes de la intertextualidad que conforman, en especial, los poemas de la década de los años veinte. Estas notas, por otra parte, son, en muchos casos, imprescindibles para contextualizar el poema y problematizan la existencia autotélica

de la obra literaria. El "*collage*" es una estrategia de apropiación del lenguaje que implica la revisión y la imitación del mismo, además de ser un metadiscurso sobre la complejidad de las relaciones entre el lenguaje poético y la cultura popular. Añadido a esto, la inclusión de las notas es una prueba de la ironía con que Moore expresa la inestabilidad del texto en pos de una poética de la pluralidad.

La abundante presencia de citas diversas contribuye a crear un poema que pierde entidad formal como tal puesto que socava el horizonte de expectativas de un lector que no sabe a ciencia cierta quién habla en el texto. Moore denominó a sus poemas "*collage*" experimentos híbridos con lo que estaba probando que era posible la existencia de formas alternativas a las ya conocidas y establecidas en el canon poético.

Uno de los aspectos que más se ve afectado por la pluralización de los poemas de Moore es la dispersión de la voz poética que, en cierto modo, niega la posibilidad de un "yo" autorial estable. Así pues, creemos que el hecho de que la voz poética aparezca descentrada y dispersa entre las demás voces constituye en el caso de Moore y de otras poetisas modernistas como Stein una visión alternativa de la posición del sujeto hablante que niega de una manera sutil el concepto de un "yo" estable. El yo poético de poetisas modernistas como Moore, Loy y Riding es siempre complejo, ambiguo, inestable, evasivo y plantea la discusión del mismo, desde las implicaciones metafísicas de la

subjetividad de una epistemología femenina.

Uno de los rasgos temáticos que, a nuestro juicio, constituyen un elemento distintivo relevante de la poética femenina de Marianne Moore es el mundo animal. Esta presencia no es anecdótica, ya que más de cuarenta poemas tienen como motivo poético a los animales. Ahora bien, este *continuum* poético representa un mundo alternativo donde la poeta recrea sus fantasías, además de ser un *locus* donde Moore se encuentra representada por constituir éste un mundo de alteridad. En este "imaginary gardens with real toads in them", la escritora imagina su propia historia natural configurada por los seres animales a los que el ser humano domina y utiliza a placer. Moore emplea al mundo animal como analogía discursiva para hacer un comentario sobre la rapacidad humana, la opresión y la explotación que se hace extensiva hacia aquellos seres humanos que son víctimas de estas actitudes. Moore reclama la autoridad poética a través de su resistencia a representar un mundo especular masculino y por ello crea su peculiar mundo animal con el que la poeta se identifica en su condición de artista marginal. En algunos poemas —"Black Earth", "Old Tiger"— Moore adopta una máscara o "persona" y se metamorfosea en un animal que suele tener una fuerte coraza de protección, tras la cual emerge la voz de la poeta. Esta metáfora de la coraza de los "armored animals" es la manifestación retórica de un recurso femenino que, de acuerdo con la escritora, significa "armor is weapon". En otras palabras,

Moore desarrolló estrategias poéticas defensivas como el uso de la cita o la metáfora de la coraza para luchar por un discurso femenino que reivindica valores como la pluralidad de la diferencia y la tolerancia. En la medida en que la poeta era consciente de la radicalidad de sus postulados estéticos también desarrolló una retórica de la protección puesto que esa subversión discursiva la convertía en una escritora vulnerable.

La importancia de los "*animiles*" radica en la capacidad de ser una especie de revulsivo cultural que socava nuestras asunciones culturales. No se trata del proceso poético representado por la fábulas clásicas de La Fontaine, Esopo o Samaniego en las que los animales parodian los vicios y las virtudes humanas, en el caso de Moore, los animales aparecen en su medio natural mostrando siempre el poder de adaptación y el equilibrio natural que mantienen con su medio ambiente. Los "*animiles*" deslegitimizan, a través de los retratos grotescos de los humanos, el concepto de supremacía del hombre como especie dominante y dueña de todo ser viviente. Asimismo, se convierten en uno de los elementos culturales desestabilizadores que Moore desarrolló con más éxito poético.

En el ámbito de las características esenciales que configuran la poética femenina de Moore, uno de los rasgos más singulares es, en nuestra opinión, el del verso silábico. La trayectoria de la escritora en este aspecto tuvo dos etapas bastante definidas: la primera fue con el verso libre durante un

período relativamente corto de tiempo (1907-1919; 1967-1972) si lo comparamos con la segunda, la de la estrofa silábica (1907-1919; 1932-1966) que fue, a decir verdad, la fase más larga en el tiempo y mucho más personal y relevante desde el punto de vista creativo. A nuestro entender, la estrofa silábica marca, una vez más, el carácter distintivo de la poesía mooreiana otorgando a la configuración visual de sus poemas un aspecto estético que Moore se negó a abandonar a pesar de que, en general, los poetas modernistas optaron por el verso libre. Marianne Moore elaboraba la organización rítmico-sonora de sus textos a partir de la unidad básica de la estrofa y de un determinado número de sílabas por verso. Para la poeta, las unidades fundamentales eran la estrofa y la oración, a diferencia de los poetas modernistas que consideraba el verso y la frase como elementos constitutivos esenciales. La sonoridad de la estrofa silábica no varía de la del verso libre aunque, a decir verdad, la eufonía de los versos mooreianos con su rima oblicua casi imperceptible le imprimen un matiz melifluido al discurso poético.

El verso mooreiano no abandonó su carácter demótico aun cuando sus estrofas pudieran recordar visualmente a aquéllas del soneto o la lira porque no sonaban como estas formas métricas tradicionales. El carácter híbrido de la estrofa silábica coloca a Moore al margen de la tradición del metro acentual y de cantidad en lengua inglesa para adoptar otra forma prosódica

semejante a la de las lenguas romances, como el español o el francés y no del hebreo bíblico, como se ha llegado a sugerir erróneamente.

En suma, se infiere de este estudio que la estrofa silábica de Marianne Moore, con su clara característica visual, su falta de regularidad métrica y su eufonía demótica reafirman la identidad marginal de la poeta, puesto que se sitúa en el camino de la disensión a través de un sistema prosódico original que ella crea y maneja estableciendo su propio patrón métrico. De esta manera, Moore formaliza su voz poética femenina al socavar y desmitologizar las voces poéticas convencionales, además de ofrecer una voz alternativa que no responde a la tradición heredada.

En cuanto a las afirmaciones que se han vertido sobre el último período de la carrera literaria de Moore, cuestionamos las opiniones de algunos críticos —Heuving, Slatin— que han minusvalorado, inexplicablemente, la obra tardía de Moore que va desde la década de los cuarenta hasta 1972. Este corpus nada desdeñable en cuanto a su importancia poética en número y calidad no reviste importancia, según estos estudiosos, porque la poeta abandonó su carácter innovador y subversivo. Discrepamos con estas opiniones puesto que, si bien es cierto que el paso del tiempo y la importancia pública de Moore afectó puntualmente a la forma de algunos poemas, en su conjunto la escritora sigue su lucha y su resistencia cultural por una poética que representase

unos planteamientos formales y temáticos en contra de formulaciones tradicionales. En este sentido, los "war poems" y obras como "The Arctic Ox", "Armor's Undermining Modesty", "Four Quartz Crystal Clocks", "Tom Fool at Jamaica", "Baseball and Writing", "The Magician's Retreat" y las revisiones tardías de "Poetry" son un ejemplo carismático del espíritu de la disensión y de la inconformidad de Moore a adaptarse a la corriente de pensamientos de la mayoría de sus conciudadanos. Igualmente, Moore siguió empleando los recursos formales que hicieron de su poesía el símbolo de una poética femenina, como las citas en sus poemas "collage", el mundo antiespecular de los animales, el verso silábico, los silencios articulados y la ambigüedad. Con ello la poeta celebra, en la última etapa de su carrera, la consolidación de un lenguaje femenino que expresaba una visión del arte y de la vida radicalmente divergente.

Finalmente, creemos que la poética femenina de Marianne Moore planteó, desde sus inicios, una discusión muy intensa sobre el papel crucial que jugaba el lenguaje en la definición de un modernismo alternativo al que estaban llevando a cabo poetas tan influyentes y, por otro lado, distintos entre sí, como Pound, Eliot y Williams. Al hilo de estas reflexiones y como ya hemos señalado, quizás sea necesario reescribir las definiciones que se han vertido sobre el modernismo desde postulados más amplios que recojan, igualmente, la importante contribución poética de escritoras, como Marianne Moore, que llevaron a cabo una peculiar

revolución verbal a través de sus experimentos poéticos "híbridos".

Asimismo, la reformulación del modernismo en términos mucho menos canónicos y tradicionalistas iluminaría la trascendencia que ha tenido el legado del modernismo femenino descentrador y antijerárquico de Marianne Moore en poetisas postmodernas/os como Susan Howe, Kathleen Fraser, por un lado, y John Ashbery, Frank O'Hara y Kenneth Koch de la escuela de Nueva York, por otro. La herética escritura de Marianne Moore ya anunciaba en sus experimentos "híbridos" de principios de siglo la paradoja, la desfiguración del lenguaje, la ironía, los finales epigramáticos, las yuxtaposiciones imposibles y las múltiples voces de las citas que muchos de estos escritores postmodernos muestran como características más sobresalientes en su obra vanguardista. En suma, estimamos que la futura profundización en estos aspectos del corpus poético y prosístico de Marianne Moore puede abrir nuevos caminos en la interpretación de los códigos de la poesía postmoderna y aportar una revisión trascendental del modernismo anglonorteamericano.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE MARIANNE MOORE

- Moore, Marianne Craig. *Poems*. London: The Egoist Press, 1921.
- *Observations*. New York: The Dial Press, 1924.
 - *Selected Poems*. Introducción de T. S. Eliot. New York: The Macmillan Company; London: Faber & Faber, 1935.
 - *The Pangolin and Other Verse*. London: The Brendin Publishing Company, 1936.
 - *What Are Years*. New York: Macmillan, 1941.
 - *Nevertheless*. New York: Macmillan, 1944.
 - *Collected Poems*. New York: Macmillan Company, 1951.
 - *The Fables of La Fontaine*. Traducido por Marianne Moore. New York: Viking Press, 1954.
 - *Predilections*. New York: The Viking Press, 1955.
 - *A Talisman*. Cambridge, Mass.: Adams House & Lowell House Press, 1955.
 - *Like a Bulwark*. New York: The Viking Press, 1956.
 - *O to Be a Dragon*. New York: The Viking Press, 1959.
 - *A Marianne Moore Reader*. New York: The Viking Press, 1959.
 - *The Absentee: A Comedy in Four Acts*. Basada en la novela del mismo título de Maria Edgeworth. New York: House of Books, 1962.
 - *The Arctic Ox*. London: Faber & Faber, 1964.
 - *Tell Me, Tell Me: Granite, Steel, and Other Topics*. New York: The Viking Press, 1966.

- *The Complete Poems of Marianne Moore*. The Macmillan Company y The Viking Press, 1967. Reimpreso en Nueva York: The Viking, 1981 y en Londres: Faber & Faber, 1984, con revisiones.
- *Unfinished Poems by Marianne Moore*. Philadelphia: Philip H. & A. S. W. Rosenbach Foundation, 1972.
- *The Complete Prose of Marianne Moore*. Ed. Patricia W. Willis. New York: Viking, 1986; London: Faber & Faber, 1987.
- Cartas, cuadernos de notas, entrevistas radiofónicas, borradores, dibujos y demás documentos, que forman parte del archivo de Marianne Moore, pertenecen a la fundación privada "Biblioteca y Museo Rosenbach" de Filadelfia. Marianne C. Moore, sobrina de la escritora, es la heredera del patrimonio intelectual de la poeta Marianne C. Moore.

OBRAS GENERALES Y CRÍTICA SOBRE LA AUTORA

- Abbott, Craig S. *Marianne Moore: A Descriptive Bibliography*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 1977.
- _____. *Marianne Moore: A Reference Guide*. Boston: G.K. Hall, 1978.
- Abel, Elizabeth, ed. *Writing and Sexual Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Adams, Hazard y Leroy Searle, eds. *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee: University of Florida State Press, 1986.
- Allen, Carolyn. "Feminist Criticism and Postmodernism". *Tracing Literary Theory*. Ed. Joseph Natoli. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1987.
- Altieri, Charles. "The Powers of Genuine Place: Moore's Feminist Modernism". *Southern Humanities Review* 22.3 (1988): pp. 205-222.
- _____. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- Auden, W.D. "Marianne Moore". *The Dyer's Hand and Other Essays*. New York: Random House, 1962.
- August, Bonnie Tymorski. *Womanhood in Five American Poets*. Ann Arbor: U.M.I., 1979.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Traducción de R.W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.
- Bar-Yaacov, Lois. "Marianne Moore, Ezra Pound: In Distrust of Whose Merits". *American Literature* 63.1 (1991): pp. 1-25.
- _____. "Marianne Moore: An 'In-Patriot'". *Hebrew University Studies in Literature and the Arts* 3 (1975): pp. 165-195.
- Beloof, Robert. "Prosody and Tone: The 'Mathematics' of Marianne Moore". *Kenyon Review* 20 (1958): pp. 116-123.
- Benstock, Shari. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1945*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Berg, Temma F., ed. *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.
- Bergman, David. "Marianne Moore and the Problem of 'Marriage'". *American Literature* 60.2 (May 1988): pp. 241-254.
- Berry, Eleanor. "Machine Technology and Technique in the Poetry of Marianne Moore and William Carlos Williams". *William Carlos Williams Review* 14.1 (1988): pp. 50-68.
- Birkerts, Sven. "She Disliked It, She Did". *The Iowa Review* 17.3 (1987): pp. 157-163.
- Bishop, Elizabeth. "Efforts of Affection: A Memoir of Marianne Moore". *The Collected Prose*. Ed. Robert Giroux. New York: Farrar Strauss Giroux, 1984.
- _____. "As We Like It". *Quarterly Review of Literature* 4.2 (1948): pp. 129-135.
- Blackmur, R.P. "The Method of Marianne Moore". *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays*. Ed. Charles Tomlinson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969.
- Bloom, Harold. *American Women Poets*. New York: Chelsea House,

1986.

_____, ed. *Marianne Moore*. New York: Chelsea House, 1987.

Borges, Jorge Luis. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 1980.

Borroff, Marie. *Language and the Poet: Verbal Artistry in Frost, Stevens, and Moore*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

Bromwich, David. "'That Weapon, Self-Protectiveness'". *Marianne Moore. The Art of a Modernist*. Ed. Joseph Parisi. Ann Arbor: U.M.I., 1990.

Brooks, Cleanth. "Miss Moore's Zoo". *Quarterly Review of Literature* 4.2 (1948): pp. 178-183.

Brownstein, Marilyn. "The Archaic Mother and Mother and Mother. The Postmodern Poetry of Marianne Moore". *Contemporary Literature* 30.1 (Spring 1989): pp. 13-32.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Traducido por Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Burke, Carolyn. "Getting Spliced: Modernism and Sexual Difference". *American Quarterly* 39.1 (Spring 1987): pp. 98-121.

_____. "Supposed Persons: Modernist Poetry and the Female Subject". *Feminist Studies* 2.1 (Spring 1985): pp. 131-148.

Burke, Kenneth. "Motives and Motifs in the Poetry of Marianne Moore". *Modern Poetry Essays in Criticism*. Ed. John Hollander. Oxford: Oxford U.P., 1968.

Bush, Ronald. *T.S. Eliot. The Modernist in History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Butler, Christopher. *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Calinescu, Matei. *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Calvino, Italo. "Marianne e l'Unicornio". *La Repubblica* (19 de

mayo de 1980): p. 20.

Chefdor, Monique y Ricardo Quinones, eds. *Modernism. Challenges and Perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.

Cixous, Hélène. "Le rire de la méduse". *L'Arc* 61 (1975): pp. 39-54.

_____ y Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press, 1986.

Clampitt, Amy. "The Matter and the Manner: Another Look at the Poetry of Marianne Moore". Ensayo presentado el 29 de Mayo de 1987 en el Centro Cultural de la Biblioteca Pública de Chicago.

Costello, Bonnie. "The Feminine Language of Marianne Moore". *Women and Language in Literature and Society*. Ed. Sally McConnell-Ginet et al. New York: Praeger, 1980.

_____. *Marianne Moore: Imaginary Possessions*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

_____. "Marianne Moore and Elizabeth Bishop: Friendship and Influence". *Twentieth Century Literature* 30 (Summer/Fall 1984): pp. 130-149.

Dickinson, Emily. *Poemas*. Edición bilingüe de Margarita Ardanaz. Madrid: Cátedra, 1987.

Diehl, Joanne Feit. *Women Poets and the American Sublime*. Bloomington: Indiana U.P., 1990.

_____. *Elizabeth Bishop and Marianne Moore. The Psychodynamics of Creativity*. Princeton: Princeton U.P., 1993.

Diggory, Terence. "Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman, and Their Successors". *Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets*. Eds. Susan Gilbert y Susan Gubar. Bloomington: Indiana U.P., 1979.

Doreski, William. "Extra-Literary Voices in Williams and Moore". *William Carlos Williams Review* 14.1 (1988): pp.

39-49.

DuPlessis, Rachel Blau. "Otherhow". *Conversant Essays. Contemporary Poets on Poetry*. Ed. James McCorkle. Detroit: Wayne State U.P., 1990.

_____. "No More of the Same: The Feminist Poetics of Marianne Moore". *William Carlos Williams Review* 14.1 (Spring 1988): pp. 6-32.

_____. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Durham, Carolyn. "Linguistic and Sexual Engendering in Marianne Moore's Poetry". *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*. Ed. Temma F. Berg. Urbana: University of Illinois Press: 1989.

Edwards, Michael. "Marianne Moore: 'Transcendence Conditional'". *Modern American Poetry*. Ed. R.W. Butterfield. Totowa N.J.: 1984.

Eliot, T. S. "Marianne Moore" (1923). *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays*. Ed. Charles Tomlinson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

_____. "Tradition and the Individual Talent" (1919). *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1932.

Engel, Bernard F. "A Disjointed Distrust: Marianne Moore's World War II". *Contemporary Literature* 30.3 (Fall 1989): pp. 434-443.

_____. *Marianne Moore*. Boston: Twayne Publishers, 1988.

_____. "Marianne Moore's Aesthetic of Enquiry". *Contemporary Literature* 29.4 (1988): pp. 637-643.

Erickson, Darlene Williams. *Illusion Is More Precise Than Precision: The Poetry of Marianne Moore*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1992.

Erkkila, Betsy. *The Wicked Sisters. Women Poets, Literary History, and Discord*. Oxford: Oxford U.P., 1992.

Flint, F.S. "Imagism". *Poetry* 1.6 (March 1913): p. 199.

- Fraser, Nancy y Linda Nicolson. "Social Criticism Without Philosophy: An Encounter Between Feminism and Postmodernism". *Postmodernism, A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Harvester, Wheatsheaf, 1993.
- Gallagher, Tess. "Throwing the Scarecrows from the Garden". *Parnassus* 12.2-3 (1985): pp. 45-60.
- García Villa, José, ed. *Quarterly Review of Literature* 4.2 (1948): pp. 121-223. "Marianne Moore". Número Especial.
- Garrigue, Jean. *Marianne Moore*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.
- Gilbert, Sandra. "Marianne Moore as Female Female Impersonator". *Marianne Moore: The Art of a Modernist*. Ed. Joseph Parisi. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vols. 1-2. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1988.
- _____. *The Madwoman in the Attic*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1980.
- _____, eds. *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Goodridge, Celeste. *Hints and Disguises: Marianne Moore and Her Contemporaries*. Iowa City: Iowa Press, 1990.
- Graham, Vicki. "Whetted to Brilliance". *Sagetrieb* 6 (1987): pp. 127-146.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. Vol. 2. Penguin: Harmondsworth, 1986.
- Griffin, Susan. *Woman and Nature: The Roaring Insider Her*. London: The Women's Press, 1984.
- Hadas, Pamela White. *Marianne Moore, Poet of Affection*. Syracuse N.J.: Syracuse University Press, 1977.
- Hall, Donald. *Their Ancient Glittering Eyes. Remembering Poets and More Poets*. New York: Ticknor and Fields, 1992.
- _____. *Marianne Moore. The Cage and the Animal*. New York: Pegasus, 1970.

- Hanscombe, Gillian y Virginia L. Smyers. *Writing For Their Lives. The Modernist Women 1910-1940*. London: The Women's Press, 1987.
- Hartman, Geoffrey. *Criticism in the Wilderness*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Hayes, Ann L. "On Reading Marianne Moore". *A Modern Miscellany*. Carnegie Series in English no 11. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University, 1970.
- Herman, Claudine. *Les voleuses de langue*. Paris: Des Femmes, 1979.
- Heuving, Jeanne. *Omissions Are Not Accidents. Gender in the Art of Marianne Moore*. Detroit: Wayne State U.P., 1992.
- _____. "Gender in Marianne Moore's Art: Can'ts and Refusals". *Sagetrieb* 6.3, Marianne Moore Special Issue (Winter 1987): pp. 117-126.
- Hickey, Dona J. "Marianne Moore: The Best of Both Worlds". *Sagetrieb* 6.3, Marianne Moore Special Issue (Winter 1987): pp. 181-192.
- Hollander, John. "Observations on Moore's Syllabic Schemes". *Marianne Moore: The Art of a Modernist*. Ed. Joseph Parisi. Ann Arbor: U.M.I., 1990.
- Holley, Margaret. "The Model Stanza: The Organic Origin of Moore's Syllabic Verse". *Twentieth Century Literature* 30.2-3 (Summer-Fall 1984): pp. 181-191.
- _____. *The Poetry of Marianne Moore: A Study in Voice and Value*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- _____. "Portraits of Ladies in Marianne Moore and Elizabeth Bishop". *Sagetrieb* 6 (1987): pp. 15-30.
- Homans, Margaret. *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- _____. *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Honigsblum, Bonnie. "Marianne Moore's Revisions of 'Poetry'". *Marianne Moore: Woman and Poet*. Ed. Patricia C. Willis.

- Orono: National Poetry Foundation, 1990.
- Howard, Richard. "Marianne Moore and the Monkey Business of Modernism". *Marianne Moore. The Art of a Modernist*. Ed. Joseph Parisi. Ann Arbor: U.M.I., 1990.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Traducido por Catherine Porter. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- _____. *Speculum of the Other Woman*. Traducido por C. G. Gill. New York: Cornell University Press, 1985.
- Jardine, Alice. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- Jarrell, Randall. "Poetry in War and Peace". *Kipling, Auden and Co.: Essays and Reviews, 1935-1964*. New York: Viking, 1980.
- _____. "Her Shield". *Poetry and the Age*. London: Faber & Faber, 1955.
- Juhasz, Suzanne. "'Felicitous Phenomenon': The Poetry of Marianne Moore". *Naked and the Fiery Forms: Modern American Poetry by Women*. New York: Harper & Row, 1976.
- Kadir, Djelal. "The Rigors of Necessity: Encomium for Joao Cabral de Melo Neto". *World Literature Today* 66.4 (Autumn 1992): pp. 559-602.
- Kalstone, David. *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. New York: Farrar Strauss Giroux, 1989.
- Kammer, Jean. "The Art of Silence and the Forms of Women's Poetry". *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Eds. Sandra Gilbert and Susan Gubar. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Keller, Lynn. *Contemporary American Poetry and the Modernist Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Keller, Lynn y Cristanne Miller. "'The Tooth of Disputation':

- Marianne Moore's 'Marriage'. *Sagetrieb* 6.3 (Winter 1987): pp. 99-116.
- Kenner, Hugh. *A Homemade World: The American Modernist Writers*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.
- _____. *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Kertzer, Jonathan. "Marianne Moore". *Poetic Argument. Studies in Modern Poetry*. Kingston: McGill-Queen's University Press, 1988.
- Knutson, Nancy. "Baseball and Writing". *The Iowa Review* 17.3 (Fall 1987): pp. 164-166.
- Korg, Jacob. *Language in Modern Literature. Innovation and Experiment*. New York: Barnes and Noble, 1979.
- Kreymbourg, Alfred. *Troubadour. An American Autobiography*. New York: Sagamore Press Inc., 1957.
- Kristeva, Julia. "Women's Time". *Critical Theory Since 1965*. Eds. Hazard Adams y Leroy Searle. Tallahassee: Florida State University Press, 1986.
- _____. *The Revolution in Poetic Language*. Traducido por Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Lane, Gary. *A Concordance to the Poems of Marianne Moore*. New York: Haskell House, 1972.
- La Santa Biblia*. Londres: Sociedades Biblicas Unidas, 1949.
- Lash, Scott, et al. *Modernity and Identity*. Oxford: Basic Blackwell, 1992.
- Lauter, Estella. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth Century Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Leavell, Linda. "Prismatic Color: Marianne Moore and the Visual Arts". Tesis doctoral. Rice University, 1986. DAI 51/04a, p. 1229.
- Levenson, Michael H. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine*. New York: Cambridge University Press, 1984.

- Levertov, Denise. *The Poet in the World*. New York: New Directions, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. London: Weindenfeld & Nicholson, 1962.
- Lipking, Lawrence. *Abandoned Women and Poetic Tradition*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Lourdeaux, Stanley. "Marianne Moore and a Psychoanalytic Paradigm for the Dissociated Image". *Twentieth Century Literature* 30. 2-3 (1984): pp. 366-371.
- _____. "Some Observations on the Politics of Self-Protectiveness". *Marianne Moore Newsletter* 2.2 (Fall 1978): pp. 12-16.
- Lozano Mantecón, María. "La opacidad de la escritura", *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 15 (Noviembre 1987): pp. 67-89.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Traducido por Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Marek, Jayne E. "'I Know Why I Say What I Do Say': Women Editors and Critics in the 'Little' Magazines, 1912-1933". Tesis doctoral. The University of Wisconsin, 1991. DAI 52/06A, p. 2139.
- Marinetti, Filippo. "Manifiesto Tecnico". *I Manifesti del Futurismo II*. Milano: Raccolta di Breviari Intellettuali, Istituto Editoriale Italiano, 1911.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991.
- Martin, Taffy. "Marianne Moore: The Raw Material of Poetry". *Revue Française d'Études Américaines* 13.32 (April 1987): pp. 197-204.
- _____. *Marianne Moore. Subversive Modernist*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- _____. "Portrait of a Writing Master: Beyond the Myth of Marianne Moore". *Twentieth Century Literature* 30.2-3 (Summer-Fall 1984): pp. 192-204.

- Martin, Wendy. *An American Triptych: Ann Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich*. London: University of North Carolina Press, 1984.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Idea in America*. New York: Oxford University Press, 1964.
- McConell-Ginet, Sally, Ruth Borker y Nelly Furman, eds. *Women and Language in Literature and Society*. New York: Praeger, 1980.
- Melville, Herman. *Moby Dick; or, The Whale*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Merrell, Floyd. *Unthinking Thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. West Lafayette: Purdue University Press, 1991.
- Merrin, Jeredith Joan. *An Enabling Humility: Marianne Moore, and the Uses of Tradition*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.
- Miller, Cristanne. "Marianne Moore's Black Maternal Hero: A Study in Categorization". *American Literary History* 1.4 (1989): pp. 786-815.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- Molesworth, Charles. *Marianne Moore. A Literary Life*. Boston: Northeastern University Press, 1991.
- Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry*. New York: Pandora, 1987.
- Monteith, Moira, ed. *Women's Writing: A Challenge to Theory*. Brighton: Harvester Press, 1983.
- Morison, Samuel Eliot, et al. *Breve historia de los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Morris, Pam. *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Nadel, Alan. "Marianne Moore and the Art of Delineation". *Sagetrieb* 6 (1987): pp. 169-180.
- Nemerov, Howard, ed. *Marianne Moore Answers to Some Questions Posed by Howard Nemerov*. Isle of Skye: Aquila Publishing, 1982.

- Newlin, Margaret. "'Unhelpful Hymen!': Marianne Moore and Hilda Doolittle". *Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism* 27 (1977): pp. 216-230.
- Nitchie, George Wilson. *Marianne Moore. An Introduction to the Poetry*. New York: Columbia University Press, 1969.
- Ostriker, Alicia Suskin. "Marianne Moore, the Maternal Hero, and American Women's Poetry". *Marianne Moore: The Art of a Modernist*. Ed. Joseph Parisi. Ann Arbor: U.M.I. Research Press, 1990.
- _____. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.
- _____. "What Do Women (Poets) Want? H.D. and Marianne Moore as Poetic Ancestresses". *Contemporary Literature* 27.4 (1986): pp. 475-492.
- _____. *Writing Like a Woman*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.
- Parisi, Joseph, ed. *Marianne Moore: The Art of a Modernist*. Ann Arbor: U.M.I. Research Press, 1990.
- Pearce, Roy Harvey. *The Continuity of American Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Phillips, Elizabeth. *Marianne Moore*. New York: Frederick Ungar, 1982.
- Pinsky, Robert. "Idiom and Idiosyncrasy". *Marianne Moore: The Art of a Modernist*. Ed. Joseph Parisi. Ann Arbor U.M.I., 1990.
- _____. *The Situation of Poetry: Contemporary Poetry and Its Traditions*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*. Traducido por Gerald Fitzgerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

- Pope, Deborah. *A Separate Vision: Isolation in Contemporary Women's Poetry*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1984.
- Pound, Ezra. "A Few Don'ts by an Imagist". *Poetry* 1.6 (March 1913): pp. 200-201.
- _____. *The Cantos*. New York: New directions, 1950.
- _____. *The Letters of Ezra Pound*. Ed. D. D. Paige. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1950.
- Ransom, John Crowe. "On Being Modern With Distinction". *Quarterly Review of Literature* 4.2 (1948): pp. 130-142.
- Rees, Ralph. "The Armor of Marianne Moore". *Bucknell Review* 7.1 (1957): pp. 27-40.
- Replogle, Justin. "Marianne Moore and the Art of Intonation". *Contemporary Literature* 12 (1971): pp. 1-17.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing As Re-Vision". *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: W. W. Norton, 1979.
- Roessel, David. "Pangolins and People: A Study of Marianne Moore and Her Notes". *English Language Notes* 27.3 (March 1990): pp. 63-68.
- Rotella, Guy L. *Reading and Writing Nature: The Poetry of Robert Frost, Wallace Stevens, Marianne Moore, and Elizabeth Bishop*. Boston: Northeastern University Press, 1991.
- Sargeant, Winthrop. "Humility, Concentration, and Gusto". *The New Yorker* 32 (February 16, 1957): p. 52.
- Schökel, L. Alonso. *Manual de poética hebrea*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987.
- Schulman, Grace. *Marianne Moore. The Poetry of Engagement*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- _____. "Conversation with Marianne Moore". *Quarterly Review of Literature* 16.4 (1969): pp. 154-171.
- Schweickart, Patrocínio P. "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading". *Gender and Reading*. Eds. Elizabeth Flynn and Patrocínio P. Schweickart. Baltimore:

- The Johns Hopkins University Press, 1986.
- Schweik, Susan. "Writing Poetry Like a Woman". *Speaking of Gender*. Ed. Elaine Showalter. New York: Routledge, 1989.
- Shiffrer, Anne. "The Asperities of Survival in Marianne Moore's 'The Jerboa'". *Sagetrieb* 9.1-2 (Spring & Fall): pp. 217-223.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness", *Critical Inquiry* 8.2 (Winter 1981): pp. 190-205.
- _____. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago, 1982.
- _____. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago, 1986.
- _____. *Speaking of Gender*. London: Routledge, 1989.
- Sielke, Sabine. "Snapshots of Marriage, Snare of Mimicry, Snarls of Motherhood: Marianne Moore and Adrienne Rich". *Sagetrieb* 6.3 (Winter 1987): pp. 78-98.
- Slatin, John. "The Town's Assertiveness: Marianne Moore and New York City". *Marianne Moore: Woman and Poet*. Ed. Patricia C. Willis. Orono: The National Poetry Foundation, 1990.
- _____. *The Savage's Romance: The Poetry of Marianne Moore*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1986.
- Smith, William. *A Classical Dictionary of Biography, Mythology, and Geography*. London: John Murray, 1883.
- Sprague, Rosemary. "Marianne Moore". *Imaginary Gardens: A Study of Five American Poets*. New York: Chilton, 1969.
- Stapleton, Laurence. *Marianne Moore: The Poet's Advance*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Steinman, Lisa. "Marianne Moore: The Anaconda-Like Curves of Central Bearings". *Made in America: Science, Technology and American Modernist Poets*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1987.
- _____. "Modern America, Modernism and Marianne Moore". *Twentieth Century Literature* 30.2-3 (1984): pp. 210-230.

- Sullivan, Janet. "Encountering the Unicorn: William Carlos Williams and Marianne Moore". *Sagetrieb* 6.3 (Winter 1987): pp. 147-162
- Sze, Mai-mai. *The Tao Painting*. New York: Bollingen Series-Pantheon, 1963.
- Tambimuttu, Thurairajah, ed. *Festschrift for Marianne Moore's Seventy-Seventh Birthday By Various Hands*. New York: Tambimuttu & Mass, 1964.
- The Evening Bulletin*. Philadelphia: Friday, November 17, 1972, p. 88.
- Thoreau, Henry David. *Walden, or Life in the Woods*. New York: The New American Library, 1960.
- Thormählen, Marianne. *Eliot's Animals*. Lund: Wallin & Dalholm Boktryckeri AB, 1984.
- Tomlinson, Charles, ed. *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969.
- Unali, Lina. "Marianne Moore". *Studi Americani* 9 (1963): pp. 377-424.
- Vendler, Helen. "Marianne Moore". *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Wand, David Hsin-Fu. "The Dragon and the Kylin: The Use of Chinese Symbols and Myths in Marianne Moore's Poetry". *Literature East and West* 15 (1971): pp. 470-484.
- Wasserman, Rosanne. "Marianne Moore's 'Marriage': Lexis and Structure". *Bucknell Review* 31.2 (1988): pp. 156-163.
- Wasserstrom, William, ed. *A Dial Miscellany*. Syracuse: Syracuse University Press, 1963.
- _____. *The Time of The Dial*. Syracuse: Syracuse University Press, 1963.
- Watts, Emily Stipes. "1900-1945: A Rose Is a Rose Is a Rose with Thorns". *The Poetry of American Women from 1632 to 1945*. Austin: University of Texas Press, 1977.
- Weatherhead, Kingsley A. *The Edge of the Image: Marianne*

Moore, William Carlos *Williams and Some Other Poets*.
Seattle: University of Washington Press, 1967.

Williams, Raymond. *The Politics of Modernism*. London: Verso,
1990.

Williams, William Carlos. "Marianne moore". *A Dial Miscellany*.
Ed. William Wassertrom. Syracuse: Syracuse University
Press, 1963.

_____. *The Autobiography of William Carlos
Williams*. New York: Random House, 1951.

_____. "Marianne Moore: A Novelette and Other
Prose, 1921-1931". *Selected Essays of William Carlos
Williams*. New York: Random House, 1954.

_____. *Collected Early Poems*. New York: New
Directions, 1966.

Willis, Patricia C. *Marianne Moore: Woman and Poet*. Orono,
Maine: National Poetry Foundation, 1990.

_____. *Marianne Moore: Vision into Verse*.
Philadelphia: Rosenbach Museum and Library, 1987.

_____. "The Road to Paradise: First Notes on
Marianne Moore's 'An Octopus'". *Twentieth Century
Literature* 30. 2-3 (Summer-Fall 1984): pp. 242-266.

_____. *Marianne Moore Newsletter*. Spring 1977 -
Fall 1981. Philadelphia: Philip H. & A. S. W. Rosenbach
Foundation.

Wood Middlebrook, Diana. *Coming to Light: Women Poets in the
Twentieth Century*. Ann Arbor: University of Michigan
Press, 1985.

Yard, Robert Sterling. "Mt. Rainier, Icy Octopus", *The Book of
National Parks*. New York: Scribners, 1919.

Yorke, Liz. *Impertinent Voices. Subversive Strategies in
Contemporary Women's Poetry*. London: Routledge, 1991.